782.1
W122Yc

20 Pfennig. 0.24 M. W.

Universal-Bibliothek

4750

Erläuterungen

zu Meisterwerken

der Tonkunst.

Dritter Band:

Richard Wagners Lohengrin.

Romantische Oper in drei Aufzügen.

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen von Max Chop.

Leipzig.

Verlag von Philipp Reclam jun.

Vollständige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Philipp Reclam's

Universal-Bibliothek.

Bis Januar 1906 sind 4750 Nummern erschienen.

Jedes Werk ist einzeln käuflich. — Preis: 20 Pfennig die Nummer.

Ein vollständiges Verzeichnis ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

Neueste Erscheinungen:

4727. **Luise Westkirch**, Junker Freds Roman. Erzählung.

4728. **Dramatische Zwiegespräche.** Für das Berufstheater und die Dilettantenbühne gesammelt und mit der vollständigen Regiebearbeitung herausgegeben von **Georg Richard Kruse.** 6. Bändchen: Was ist eine Plauderei? Kehraus. Mein Leben. Der Mädchen Waffen.

4729—34. **George Forster**, Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von **Dr. Rob. Geerds.** Drei Teile. Zusammen in 1 Bd. geb. Mk. 1.75.

4735. **Max Möller**, Jung Habenichts und das Silberprinzeßchen. Weihnachtsmärchen in sechs Bildern. Musik von Otto Findeisen.

4736. **Th. Piening**, Mein erster spiritistischer Versuch und andere humoristische Geschichten.

4737/38. **Antonio Caccianiga**, Briefe eines Gatten an seine verstorbene Frau. Einzige v. Verfasser autorisierte Übersetzung von **Katharina Brenning.**

4739. **Wolfgang Amadeus Mozart**, Der Schauspieldirektor. (Opernbücher 58. Bd.)

4740. **Georg Böttticher**, Leichte Ware. Neue Schnurren. Geb. 60 Pf.

4741. **Eduard Mörike**, Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen v. **Prof. Dr. Edm. v. Sallwürk.** Geb. 60 Pf.

4742. **Dichter-Biographien.** 12. Band. **Eduard Mörike.** Von **Professor Dr. C. v. Sallwürk.** Mit Mörikes Bildnis. Geb. 1 M.

4743. **Wilhelm Henzen**, Im Escorial. Eine spanische Hofkomödie in 1 Akt.

4744/45. **Das Buch der Schachmeisterpartien.** Sammlung lehrreicher, in den letzten Meisterturnieren gespielter Schachpartien. Dritter Teil. Herausgegeben von **J. Mieses.** Geb. 80 Pf.

4746. **Ernst Hallenstein**, Vice versa. Dramatischer Scherz in einem Aufzug. — Treffer und Nieten. Schwank in einem Aufzug.

4747. **Japanische Novellen und Gedichte.** Verdeutscht und herausgegeben von **Paul Enderling.** Geb. 60 Pf.

4748. **Paul Langenscheidt**, Um Nichts. Familiendrama in vier Aufzügen.

4749. **Fritz Reuter**, Eine heitere Episode aus einer traurigen Zeit. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von **Prof. Dr. Karl Theodor Gaedertz.** Mit zwei Bildnissen. Geb. 60 Pf.

4750. **Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst.** 3. Bd. Rich. Wagners Lohengrin. Romantische Oper in drei Aufzügen. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen von **Max Chop.**

Einband-Decken in Ganzleinen zur Universal-Bibliothek (dieselben wie zu Reclam's Miniaturausgaben) ohne Titeldruck in 9 Größen, für Bände im Umfang von 5, 8, 12, 16, 20, 25, 30, 35 u. 42 Bogen, sind, pro Stück 30 Pf., durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Erläuterungen
zu Meisterwerken der Tonkunst. 3. Bd.

Richard Wagners
Lohengrin.

mantische Oper in drei Aufzügen.

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop.

Property of the German D...
Univ. of Ill.
UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY
JUL 11 1918

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY
782.1
W12.Cy2
JUL 11 1918

1. Die Vorgeschichte des „Lohengrin".

Die Vorgeschichte des „Lohengrin" wird, gleich der des „Tannhäuser", auf den ersten Pariser Aufenthalt Wagners zurückzugreifen haben, auf jene Zeit unsäglichen Leids und bitterster Entbehrungen, wie sie kaum einmal wieder einem Dichter vom mißgünstigen Geschicke beschert worden ist. Nach der Rückkehr von Meudon nach Paris Ende Oktober 1841 vertiefte sich der Meister, angeregt durch den „Holländer"-Stoff, in das Studium der alten deutschen Volkssagen und fand hier das Sujet für zwei seiner nächsten Werke, für „Tannhäuser" und „Lohengrin". Zunächst handelte es sich um Anregungen seiner Phantasie nach einer bestimmten Richtung. Allein wir wissen aus dem Leben und dem künstlerischen Schaffen Richard Wagners, daß, logisch und konsequent wie seine ganze innere und äußere Persönlichkeit war, nichts von den aus ihrem Schlummer zum Dasein erweckten Kräften je verloren gegangen ist oder sich wirkungslos zerstreut hat. Wohl drängten aktuellere Dinge, namentlich des Lebens und Berufs unerbittliche Mußfragen, einmal gewonnene Ideen und Pläne in den Hintergrund, nie aber gänzlich von der Bildfläche seines künstlerischen Lebensprogramms. „Parsifal" bietet hierfür die eklatanteste Erscheinung.

Die Übersiedlung von Paris nach Dresden, seine Anstellung am dortigen Hoftheater als Kapellmeister, die Beendigung und Erstaufführung des „Rienzi" und „Fliegenden Holländer", später des „Tannhäuser", ließen das „Lohengrin"-Projekt zunächst zurücktreten. Erst im Juli 1845 während des Erholungs-Aufenthaltes in Marienbad taucht es wieder auf, aber nicht mehr allein, sondern als erstes der

R 42486

Reihe „Lohengrin“ — „Meistersinger von Nürnberg“ — „Parsifal“. Das war der Ausfluß seiner steten Ruhelosigkeit und einer ans Wunderbare grenzenden Arbeitslust, die in der Zeit körperlicher Pflege wenigstens den Geist zu beschäftigen bemüht war nach dem Grundsatze, keine Stunde dieses Daseins unbenutzt im Interesse einer großen Lebensaufgabe dahinstreichen zu lassen. Über seine Lebensaufgabe aber war sich der Meister um jene Zeit bereits insofern im klaren, als er trotz aller Einwendungen von seiten des Publikums und der Presse den eingeschlagenen Weg für richtig erkannt und ihn durchzusetzen beschlossen hatte. Daß sich die Fäden seiner Intentionen von „Lohengrin“ bis zu „Parsifal“, dem letzten Werke seines Herzens, fortspinnen mußten, lag in der Natur der Sache; denn die nahe Verwandtschaft des Sujets, die Bekanntschaft mit der Gralssage, deren Repräsentant hier Lohengrin, dort Parsifal ist, läßt trotz des großen zeitlichen Zwischenraums das Bühnenweihfestspiel als unmittelbaren Nachfolger „Lohengrins“ erscheinen.

In den „Mitteilungen an meine Freunde“ äußert sich Wagner über den Marienbader Aufenthalt mit seinen Anregungen und Plänen: „Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit (‚Holländer‘) war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem ‚Dienste‘ in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper ‚leichteren Genres‘ verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren

Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel zu meinem ‚Sängerkriege auf der Wartburg' sich anschließen konnte. Es waren dies die ‚Meistersinger von Nürnberg' mit Hans Sachs an der Spitze ... Kaum hatte ich meinen schnell erfundenen und entworfenen Plan niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des ‚Lohengrin', zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtnis mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den ‚Lohengrin' zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Mir ist es jetzt*) klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der ‚Meistersinger' zu genügen suchte, von keiner wahren Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus, und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt ... Ist es mir nun aus dem Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaft auf die Gestaltung des Lohengrin-Stoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigentümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade er so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte. Es war dies nicht bloß die Erinnerung daran, wie mir dieser Stoff zum ersten Male im Zusammenhange mit

*) 1851, als Jahr der Niederschrift der „Mitteilungen".

dem Tannhäuser vorgeführt worden war ... Nicht nur, weil ich zunächst vom Tannhäuser erfüllt worden war, sondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht schärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig-mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblick der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kunst gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrin-Mythos in seinen einfacheren Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtig menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keineswegs nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt hat, ward diese Gestalt mir immer vertrauter und der Drang, um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens willen mich ihrer zu bemächtigen, immer stärker, so daß er zur Zeit der Vollendung meines ‚Tannhäusers', geradewegs zur heftig drängenden Not ward, die jeden anderen Versuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieterisch von mir wies."

Das ist psychologisch hochinteressant und auch in der Aufzeichnung von einer Schärfe der Selbstkritik zeugend, wie man ihr nicht oft begegnet. So hielten bei Wagner kühne Phantasie und philosophische, fast skeptische Anlage stets das Gleichgewicht. Er vertiefte sich nie in einen neuen Stoff, ohne von dessen Wesen gründlich überzeugt zu sein. Diese Überzeugung vermochte bei ihm dadurch nicht ins

Schwanken gebracht zu werden, daß sein erstes persönliches Empfinden sich von dem neuen Gegenstande abgestoßen fühlte. Aber der seelische Prozeß allmählich erwachender Sympathie, das langsame Ganzeingenommenwerden von einem Sujet, vollzieht sich in ihm wie unter der steten Kontrolle seines philosophisch-kritischen Geistes, der die äußeren und inneren Phasen des Lebens, seine bewegenden Eindrücke und Stimmungen, nicht für einen Moment aus dem Auge läßt, um sich stets der Logik zwischen ihnen und der dichterischen Produktion bewußt zu bleiben. In dieser Hinsicht bieten gerade die „Mitteilungen an meine Freunde" Material von fundamentaler Bedeutung in Fülle.

Mit welchem Eifer sich der Meister der „Lohengrin"-Dichtung zuwandte, erhellt daraus, daß er bereits am 17. November 1845, mithin vier Monate nach der Konzeption des Gedankens, einem Kreise vertrauter Freunde des „Engelklubs" am Postplatz in Dresden die eben beendete Dichtung vortragen konnte. — Der Winter mit seinen „Geschäften" ließ ihn wenig zu sich und seinen Plänen kommen. Aber um die Mitte des Mai 1846 finden wir ihn während des dreimonatlichen Urlaubs in Großgraupe, einem kleinen Dörfchen unweit Pillnitz und der sächsischen Schweiz, an der „Lohengrin"-Arbeit. Eine Gedenktafel verkündet noch heute dem Fremden, daß hier in dieser ländlichen Stille der Entwurf der „Lohengrin"-Musik entstand. Und war er einmal mit seinem Gegenstande soweit vertraut, so konnte das Weiterschreiten auf das Ziel zu nicht ausbleiben. Am 9. September desselben Jahres begann Wagner die Komposition, und zwar mit dem dritten Aufzuge. Über die Daten des Beginns und der Beendigung der einzelnen Abschnitte des Werkes haben Wagners eigenhändige Anmerkungen genau informiert. Danach war der dritte Aufzug des „Lohengrin" am 5. März 1847 beendet, die Komposition des ersten Aufzuges nahm die kurze Zeit vom 12. Mai bis 8. Juni, die des zweiten vom 18. Juni bis 2. August in

Anspruch. Am 28. August 1847 schrieb er das Vorspiel nieder. Die Komposition ist mithin in einem Zuge erfolgt, ein Zeichen des Interesses des Tondichters für das Werk und seine einheitliche Stimmung.

Im September begab sich Wagner nach Berlin, um hier für eine Aufführung des „Rienzi", vor allem seines „Lohengrin" zu „petitionieren". So kann man es in der Tat nennen! „Es dünkte mich", schrieb er noch am 18. März 1873 unter der Erinnerung aus jener Zeit an den Vorstand des Berliner Wagner-Vereins, „gerade dieses Werk gehöre dorthin, wohin sich die Blicke aller derjenigen richteten, welche eine echte Wiederbelebung des deutschen Geistes ersehnten. Mein Wunsch blieb unerfüllt: es wurde mir unmöglich gemacht, an die rechte Stelle zu gelangen." Das sollte auch für Dresden gelten. — Es traten dann jene in der „Tannhäuser"-Analyse geschilderten Zeiten inneren und äußeren Dilemmas infolge schwerer künstlerischer Enttäuschungen und ernster politischer Wirren an Wagner heran. Ende März 1848 war die Partitur zu „Lohengrin" fertig, die der Meister hoffnungsfroh der Generaldirektion in Dresden zur Aufführung seines neuen Werkes am Hoftheater einreichte. Im Dezember desselben Jahres kam die Antwort: Das politische Verhalten Wagners ließ die Intendanz von der Wiedergabe des „Lohengrin" abstehen; die drei anderen Repertoiropern: „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuser" verschwanden ebenfalls vom Spielplane in der bekannten Versenkung. Bei der Erwägung dieses Vorgehens wird es notwendig sein, die Sache vorurteilslos von zwei Seiten zu betrachten. Nach der großen politischen Rede Wagners am 14. Juni 1848, die den lebhaften Unwillen aller dem Hofe nahestehenden Kreise erregt hatte, konnte Herr von Lüttichau angesichts der immer schärfer sich zuspitzenden politischen Gegensätze als Abhängiger des Königshauses kaum anders handeln. — Wagner hat überhaupt außer dem Finale des ersten Aufzugs beim Festkonzert zur Jubelfeier des dreihundertjährigen Bestehens der König-

lichen Kapelle in Dresden am 22. September 1848 von seinem „Lohengrin“ nichts in der Öffentlichkeit mit angehört, bis es ihm am 12. Mai 1861 beschieden sein sollte, einer Aufführung des Werks, elf Jahre nach der Weimarer Premiere zum ersten Male in Wien beizuwohnen. Und doch hatte der März 1848 eine Bekanntschaft erneuert, die für den Meister und in Sonderheit für das Schicksal seiner neuen Oper von besonderer Wichtigkeit werden sollte: Franz Liszt, den er in Paris flüchtig kennen gelernt hatte und der seit 1847 Hofkapellmeister in Weimar war, traf in Dresden ein und besuchte Wagner. Damit war das Fundament einer der wichtigsten, künstlerischen Lebensfreundschaften gelegt.

Wagner war landesflüchtig geworden — er hatte es werden müssen, um den Häschern und einer strengen Justiz nicht in die Arme zu fallen — und in Zürich ein Asyl gefunden. Am 29. Januar 1850 war er nach Paris gereist, wo Liszt unablässig bemüht war, ihm die von seiner Genialität beherrschte Öffentlichkeit zu erobern und damit ein würdiges neues Feld seiner Tätigkeit vorzubereiten. Für Deutschland war eben Wagner als politischer Flüchtling unmöglich. Von Paris aus wandte sich der Meister unter dem 21. April mit der brieflichen Bitte an Liszt nach Weimar, er möge doch sich seines seit dem März 1848 bei der Dresdener Generaldirektion schlummernden „Lohengrin“ annehmen und eine Aufführung am Hoftheater der thüringischen Residenz ermöglichen: „Lieber, soeben las ich etwas in der Partitur meines ‚Lohengrin‘ — ich lese sonst nie meine Arbeiten. Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz: Führe meinen ‚Lohengrin‘ auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde: Niemand als Dir vertraue ich die Kreation dieser Oper an; aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe.... In Dresden befindet sich eine korrekte Partitur der Oper: Herr von Lüttichau hat sie mir für den Kopie-Preis (36 Taler) abgekauft: da er sie nicht

aufführen lassen wird — wogegen ich auch bei der dortigen musikalischen Direktion Protest einlegen würde —, so ist es möglich, er läßt Dir gegen Erstattung der 36 Taler das Exemplar selbst ab, oder jedenfalls läßt er Dir davon eine Kopie machen." ... Das war für Liszt keine Kleinigkeit, da selbstverständlich der Weimarer Hof sich mit dem sächsischen vor der Öffentlichkeit solidarisch erklären und alles vermeiden mußte, was in Dresden zu Verstimmungen führen konnte. Allein die Zeiten der Revolution waren überwunden, man dachte auch an hohen Stellen weit versöhnlicher über die Bewegung und Liszt hatte ebensoviel Energie, wie Einfluß und innig-freundschaftliche Bewunderung für Wagner. Er setzte den „Lohengrin" in Weimar durch; ein solch leuchtendes Kunstwerk sollte keinesfalls unter der Mißliebigkeit seines Schöpfers leiden und ungekannt bleiben. Sein Vorgehen wirkte vorbildlich. Im Juni traf den nach der Schweiz zurückgekehrten Tondichter die Botschaft Franz Liszts, daß dieser seinen „Lohengrin" für Weimar einstudiere. — So konnte Wagner in den „Mitteilungen" schreiben: „Am Ende meines letzten Pariser Aufenthalts, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen ‚Lohengrin'. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, dessen Antwort keine andere war, als die Mitteilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des ‚Lohengrin'."

Es entspann sich nun zwischen Zürich und Weimar ein äußerst reger Briefaustausch, wie er zwischen zwei führenden Geistern in Hinsicht auf die Kréierung eines so bedeutsamen Werkes nur natürlich erscheinen kann. Liszt erbat von Wagner, dem es die politischen Verhältnisse unmöglich machten, den Vorbereitungen zur Premiere in Weimar selbst beizuwohnen, Direktiven bis in Kleinigkeiten hinein, Angabe des Zeitmaßes nach Mälzels Metronom, Auffassung musikalischer

und szenischer Wendungen u. a. m. „Dein ‚Lohengrin‘,“ so schrieb er an Wagner, „wird unter den außerordentlichsten und für sein Gelingen besten Bedingungen hier gegeben werden. Die Intendanz gibt bei dieser Gelegenheit nahezu an zweitausend Talern aus, was seit Menschengedenken noch nie in Weimar geschehen ist. Die Presse soll nicht vergessen werden, und anständige und ernst begründete Aufsätze werden der Reihe nach in verschiedenen Zeitungen erscheinen. Das ganze Personal wird Feuer und Flamme sein. Die Zahl der Violinen wird ein wenig vergrößert werden (von 16 bis 18 im ganzen), die Baßklarinette ist gekauft worden; nichts Wesentliches wird dem musikalischen Gewebe nach seiner Zeichnung fehlen; ich werde alle Proben, Klavier, Chor und Orchester, übernehmen; Genast wird mit Wärme und Energie Deine Aufgaben bezüglich der Inszenierung befolgen. Es versteht sich von selbst, daß wir keine Note, kein Jota Deines Werkes streichen, und daß wir es, soweit es uns möglich ist, in seiner reinen Schöne geben werden.“ — Im Weimarer Orchester wirkte übrigens damals unter den Geigern der neunzehnjährige Joseph Joachim mit, dessen hervorragende Begabung Liszt erkannt und den er darum aus dem Leipziger Gewandhausorchester wegengagiert hatte.

Ganz leicht wurden auch Liszt die Vorproben zum „Lohengrin“ nicht gemacht. Sein idealer Grundsatz, nichts von dem zu streichen, was mit dem Herzblute des Dichters niedergeschrieben war, lief dem üblichen Schlendrian an den Theatern arg zuwider und stellte — ganz abgesehen vom neuen musikalischen Stile Wagners — wesentlich erhöhte Anforderungen an die Mitwirkenden. Die Unzufriedenheit blieb nicht aus. So berichtet Richard Pohl, der hervorragende Musikschriftsteller und begeisterte Verehrer Wagners, vom Tenoristen Beck, der seiner Rolle als Lohengrin in keiner Weise gewachsen war, daß der Künstler halb in stiller Einsicht seiner Unzulänglichkeit, halb in tiefem Groll ob seines beleidigten Ehrgefühls, sich bald darauf von der Bühne zurückzog, um dann die Mit-

teilung zu verbreiten, daß Wagners Musik seine Stimme ruiniert habe. Nun, zu „ruinieren" war unter solchen Umständen nicht viel; das hätten wohl auch Meyerbeers Opern zuwege gebracht. Aber bei den Widersachern der neuen Richtung fand die Legende gläubige Herzen, und seit jenen Tagen ist bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts so viel über den „Stimmverderber" Wagner gezetert worden, daß es wohl interessieren dürfte, historisch den Beginn jener Jeremiade festzustellen. — Zweitausend Reichstaler hatte Weimar in den „Lohengrin" gesteckt! In der Tat unter damaligen Verhältnissen für eine kleinere Hofbühne eine ganz ungeheuere Summe, die aber gleichwohl in keinem Verhältnis zu dem notwendigen Kostenaufwande steht, der mit 20 000 Talern (bei Befriedigung aller Forderungen des Komponisten) nicht zu hoch gegriffen sein mag. Wissen wir doch, daß die Pariser Große Oper zehn Jahre später rund 100 000 Frank in den „Tannhäuser" steckte, um ihn würdig herauszubringen. In die zweitausend Taler Weimars ist nicht nur die Bühnenausstattung, sondern auch die Verstärkung des Orchesters durch Posaunen, Baßklarinette und Harfe mit eingerechnet. Weimar hat mithin bei aller relativen Freigebigkeit, die ausschließlich Liszts Einflusse zu danken war, immer noch sehr haushälterisch gewirtschaftet.

Wie sehr Liszt von „Lohengrin" enthusiasmiert war, geht aus dem regen Briefwechsel zwischen Weimar und Zürich, der uns erhalten geblieben ist, hervor. Es heißt da: „Es fiel mir schwer, mich von Deinem ‚Lohengrin' zu trennen. Je mehr ich in die Konzeption und in die meisterliche Durchführung eingedrungen bin, um so höher stieg meine Begeisterung für dieses außerordentliche Werk!" ... Ein andermal: „Die wundervolle Partitur des ‚Lohengrin' hat mich tief ergriffen ...; ich finde Dein Werk erhaben!" — Daß unter solchen Umständen und unter dem Enthusiasmus über derlei Botschaften im Herzen des aus seinem Vaterlande verbannten Meisters der Plan aufkeimen mußte, die Premiere seines

„Lohengrin“ in Weimar selbst mit anzusehen, war nur zu natürlich. War er nicht im Mai 1849 in seiner Verkleidung ungefährdet aus Deutschland über die schweizerische Grenze entkommen? Warum sollte das nicht wieder glücken, wo er hoffen durfte, daß ihm der Weimarer und Koburger Hof gewogen waren? Er vergaß in diesen Augenblicken einer romantischen Eingebung vollständig, daß der größte Teil seiner politischen Glaubensgenossen, soweit man eben ihrer hatte habhaft werden können, noch im Kerker schmachtete, und daß ihm bei der augenblicklichen Konstellation seines Glückssterns als schaffender Tondichter eine eventuelle Verhaftung die schwersten Nackenschläge für seine ganze Zukunft hätte bringen können. Allein die Sehnsucht war einmal erwacht; so teilte er Liszt den verwegenen Plan mit und meinte am Ende: „Nun sieh einmal zu! Jedenfalls würde mir armem Teufel dadurch einmal wieder eine große Freude gemacht: vielleicht auch neue Anregung und — sehr fehlende — Aufmunterung gegeben.“ Liszt war über das Ansinnen sehr erschrocken. Er hatte die Maitage des Jahres 1849 nicht vergessen, wo es ihm nur unter schwierigsten Verhältnissen möglich geworden war, den steckbrieflich Verfolgten vor seinen Häschern auf dem Gute Magdala zu verstecken. So teilte er Wagner umgehend mit, daß sein Projekt vollständig unmöglich sei. Jedes dieser entscheidenden Worte war dick unterstrichen. Um aber die bittere Pille wenigstens etwas zu überzuckern, tröstete er Wagner mit der Versicherung, daß seine Künstler und Mitwirkenden im Äther des „Lohengrin“ schwömmen und daß er fest an eine glänzende Lösung der außerordentlich hohen und schwierigen Aufgabe glaube. So wurde als Berichterstatter für den an seine Züricher Scholle gebundenen Tondichter dessen Freund Carl Ritter nach Weimar zur Erstaufführung abgeschickt.

Die „Lohengrin“-Premiere, der glänzende Essays aus der Feder Franz Liszts eine verständnisvolle Würdigung gesichert hatten, fand am Geburtstage Goethes, den 28. August

(1850), in Weimar statt und begegnete einer sehr guten Aufnahme durch das Publikum. Unmittelbar nach der Tat referierte Liszt an Wagner: „Dein ‚Lohengrin' ist von Anfang bis Ende ein erhabenes Werk. Bei gar mancher Stelle sind mir die Tränen aus dem Herzen gekommen. — Da die ganze Oper ein einziges unteilbares Wunder ist, kann ich Dir unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Kombination, diesen oder jenen Effekt besonders hervorheben. Geradeso, wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze Nachahmung Christi unterstrich, möchte es geschehen, daß ich Note für Note Deinen ganzen ‚Lohengrin' unterstreiche. Für diesen Fall werde ich jedoch gern mit dem Ende beginnen, nämlich mit dem Duett des dritten Aktes zwischen Elsa und Lohengrin, welches für mich der Höhepunkt des Schönen und Wahren in der Kunst ist. — Unsere erste Aufführung war verhältnismäßig befriedigend... Der Hof, sowie einige geistvolle Personen von Weimar sind von Sympathie und Bewunderung für Dein Werk erfüllt. Und was die Masse des Publikums betrifft, so wird sie es sich gewiß zur Ehre rechnen, das schön zu finden und zu applaudieren, was sie nicht verstehen kann." — Die Aufführung selbst war nicht einwandfrei. Wohl hielten sich Orchester, Chor und auch die Regie außerordentlich und verdienten uneingeschränktes Lob; aber die Sänger der Hauptrollen erwiesen sich als sehr wenig für ihre Partien qualifiziert. Ritter brachte diesen Eindruck mit nach Zürich, und so ist es verständlich, wenn Wagner an einen Freund schrieb: „Die Aufführung soll in allen Nebendingen recht gut gewesen sein; die Hauptsache — die Darsteller auf der Bühne — soll aber matt und durchaus ungenügend ausgefallen sein. Nun, das versteht sich ja von selbst; Privatwunder wird der liebe Gott für mich nicht schaffen, und so wird er mir auch nicht auf einmal Darsteller — wie ich sie brauche — auf den Bäumen wachsen lassen!" Für solche Kalamitäten konnte man selbstverständlich Liszt nicht verantwortlich machen,

der unter den schwierigen Verhältnissen wirklich das Menschenmögliche geleistet und erreicht hatte. Das erkannte auch Wagner voll an. Er schrieb unter anderm an den Freund: „Daß es mir gelungen ist, durch meine künstlerischen Arbeiten so auf Dich zu wirken, daß Du einen nicht geringen Teil Deiner außerordentlichen Begabtheit dazu zu verwenden Dich veranlaßt fühlst, meiner Richtung nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich Bahn zu brechen, das erfüllt mich mit tiefster, wohltuendster Rührung. Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetztesten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu dringen, und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen . . . So ganz verstanden zu werden, war meine einzige Sehnsucht; und verstanden worden zu sein, ist die beseligendste Befriedigung meiner Sehnsucht." — Am 12. Mai 1852 übermittelte Wagner, damals schon mit dem Entwurfe der „Walküre" beschäftigt, den ersten Steinabzug der „Lohengrin"-Partitur an Franz Liszt nach Weimar mit folgender Widmung: „Mein lieber Liszt! Du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte; ohne Deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still — vielleicht von mir selbst vergessen — in einem Kasten meines Hausrates: zu niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, stets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun fast fünf Jahren niederschrieb. Die schöne Tat Deines Freundeseifers, die auch mein Gewolltes erst zur wirklichen Tat erhob, hat mir manchen neuen Freund gewonnen: mich drängt es nun zu versuchen, ob ich mit demselben Schriftwerke, dessen Kenntnisnahme Dich bereits zu seiner öffentlichen Aufführung bewog, auch in anderen den Wunsch, Dir es nachzutun, erwecken könne. Ist auch die Hoffnung, in weiteren Kreisen mein Werk durch lebensvolle Aufführungen mitgeteilt zu sehen, nur sehr schwach, weil selbst dem wärmsten Eifer

meiner Freunde hierfür in unserem öffentlichen Kunstleben ein Zustand entgegentreten müßte, den sie jetzt wohl nur im Wunsche, nicht aber in der Tat zu besiegen vermöchten, so hätte ich mich doch schon zu freuen, auch nur diesen Wunsch ihnen zu erregen, und ich beabsichtige dies durch diese öffentliche Herausgabe der Partitur,*) an deren Spitze ich den Namen desjenigen meiner Freunde stelle, dessen sieggekrönte Energie den in ihm erweckten Wunsch bereits zur wirkungsvollen Tat zu machen wußte. So mögest Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beispiel sein, und als solches stelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme. — Nur diesen Sinn hat die gegenwärtige Herausgabe, keineswegs aber die Absicht, mir etwa ein literarisches Monument zu errichten; wäre dies der Fall, so hätte ich auch auf Herstellung des üblichen literarischen Gewandes durch Stich auf Metallplatten dringen müssen, — eine Forderung, die zugleich meinen Herren Verlegern, wegen des nötigen Zeitaufwandes einer solchen Herstellung, es unmöglich gemacht haben würde, meinem Wunsche eines recht baldigen Erscheinens der Partitur entsprechen zu können. Ich gab daher der schönen Handschrift eines sehr gewissenhaften Schreibers meinen Beifall, und wünsche nun, Du mögest den Deinigen ihr ebenfalls nicht versagen, wenn ich Dich bitte, die Widmung dieses gedruckten Manuskriptes freundlich aufzunehmen; denn es ist eben nicht ein ‚Buch', sondern nur die Skizze zu einem Werke, das erst dann wahrhaft vorhanden ist, wenn es so an Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangt, wie Du zuerst es dahin brachtest. Möge es denn weiter erklingen und tönen! Dies einst zu erfahren, soll mich auch dafür trösten, daß ich selbst wohl nie mein Werk — hören werde! Dein Richard Wagner. — Zürich, im Mai 1852."

Die Weimarer „Lohengrin"-Premiere brachte noch so manches andere mit im Gefolge, was Wagner schmerzlich berühren mußte. Die Klagen darüber, daß die Oper fünf

*) Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Stunden gewährt habe, vermochte er nicht zu verstehen. Er rechnete sich genauestens die Zeit aus, konnte aber nur im Höchstfalle auf eine $3^3/_4$stündige Dauer kommen. Es mußte also irgendeine Verschleppung vorliegen. Und man fand sie auch schnell heraus und verständigte sich über sie. Die Sänger, noch ganz befangen vom alten Opernstile, faßten vieles rezitativisch auf, trotzdem Wagner überhaupt keine Rezitative schrieb, und dehnten so durch das übliche ad libitum das Werk um volle fünf Viertelstunden über seine vorgeschriebene Dauer aus. Aber auch diese Remedur half nichts. Liszt wagte es als feinfühliger Musiker und Mensch dem Freunde nicht zu sagen, aber Regisseur Genast mußte es ihm schreiben: Die Leute verlangten Striche und Kürzungen! Das gab denn eine sehr erregte Antwort von Wagners Seite. Er erklärte, Weimar stehe auch nicht höher, als all die anderen Bühnen; man solle die Oper aufgeben, er möge überhaupt nichts mehr schreiben, und was derlei mehr war. Indessen hat gelegentlich der Korrespondenz mit Genast Wagner auch in mehr ruhiger und objektiver Form seine grundsätzliche Stellung zu allen derartigen Willkürlichkeiten der Regie im Interesse eines wenig kunstverständigen Publikums sehr energisch betont und motiviert. Der Passus ist von Bedeutung und mag hier, allgemeiner Beachtung anempfohlen, Wiedergabe finden: „Die Leute, die nach dem zweiten Aufzuge des ‚Lohengrin' das Theater verlassen, sind nicht durch die Dauer ermüdet und auch nicht durch Lärmen betäubt, sondern sie erliegen, je besser sie intentioniert sind, der ungewohnten Anstrengung, die ihnen das aufgedrungene Erfassen einer dramatischen Darstellung verursacht, die sich nicht an den viertel oder halben, sondern an den ganzen Menschen wendet... Wollen Sie nun dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen...

Mir mögen Sie es nicht verargen, durch Ihre Maßregeln höchstens einen Erfolg bei den ehrenwerten Philistern Weimars, keinesfalls aber eine Verbreitung meiner Opern versichert zu sehen ... Was die vorgeschlagenen Kürzungen anbetrifft, so wünsche ich künftig in ähnlichen Fällen lieber nichts davon zu erfahren. An jeder derselben wüßte ich Ihnen — und wahrscheinlich überzeugend — darzustellen, wie schmerzlich sie mein künstlerisches Ehrgefühl verletzte. Ich frage Sie, mit welcher im voraus geknickten Begeisterung soll ich mich nächstens wieder an die Komposition eines musikalischen Dramas machen, wenn ich bei Durchführung der wohlempfundenen und als notwendig erachteten Motive mich der Stellen aus ‚Lohengrin' entsinnen muß, die meine besten Freunde für auslassungsfähig gehalten haben? Wenn mir in dem Augenblicke, wo ich mich über eine Erfindung im Interesse der dramatischen Wahrheit freue, es einfallen muß, daß dort Erfindungen dieser Art .. um des Gewinns weniger Minuten in der Dauer der Vorstellung willen geradeweg ausgelassen werden konnten?"

Gelegentlich eines Briefes, in dem er Liszt bat, den „Lohengrin" doch ja ohne Kürzungen zur Aufführung zu bringen, sprach sich Wagner über seine eigene Meinung von dem Werke aus. Er liebte „Lohengrin"; und er wußte, warum er ihm diese Zuneigung schenken konnte: War er doch wieder um einen entschiedenen und bedeutsamen Schritt auf dem Wege zum eigentlichen Musikdrama vorwärts gedrungen! „Ich habe mich bemüht, die Musik in ein so sicheres, plastisches Verhältnis zur Dichtung und Handlung zu setzen, daß ich meiner Sache vollkommen sicher zu sein glaube. Verlaß Dich auf mich, und halte es nicht für Verliebtheit in mein eigenes Werk." Auch in den „Mitteilungen" schildert er, wie er vielfach wirklichen, tiefen, oft in heißen Tränen ihm entströmenden Jammer litt, als er unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden, empfand. Um ein Haar

hätten es einige seiner Freunde, die sich noch nicht an eine „Oper ohne befriedigenden Schluß" gewöhnen konnten, zuwege gebracht, daß Wagner den Schluß umänderte und — zur Freude des Parketts wie der Galerie! — die beiden Liebenden Elsa und Lohengrin beisammen ließ. Ganz abgesehen von der Unnatürlichkeit eines derartigen Schlusses, wie sie uns, die Wissenden, berühren muß, würde das Werk durch solche Umdichtung seines höchsten, tragischen und dramatischen Effekts verlustig gegangen sein, die Logik des Gedankens wäre verkümmert worden und auch vom ästhetischen Standpunkte aus hätte man schwere Bedenken erheben müssen. Die „Mitteilungen an meine Freunde" enthalten eine wahre Fülle des Interessanten über Wagners Auffassung der Lohengrin-Idee. Im wesentlichen erkennt er hier das göttliche Sehnen aus der Einsamkeit heraus zum Menschwerden; nicht Anbetung und Bewunderung, nicht demutvolles Beugen, sondern Verstandensein durch die Liebe. „Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinen wissendsten Bewußtsein wollte Lohengrin nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." Wagner erkannte mit klarster Überzeugung Lohengrin als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der moder-

nen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone“ (in einem allerdings anderen Verhältnisse) für das griechische Staatsleben es war. — Solche Probleme sind an sich nicht neu, neu ist nur die Art ihrer Geltendmachung im Rahmen der stetig wechselnden Zeit, ihren Verhältnissen angepaßt. Bereits im griechischen Mythos finden wir Parallelen zum Holländer und Tannhäuser: den vom Fluche Poseidons verfolgten Erdenwanderer Odysseus, dessen Flucht aus Kalypsos und Kirkes Glutumarmungen mit dem Sehnen nach dem Weibe der dunklen Erde. Hier im Kirke-Mythos treffen Tannhäuser und Lohengrin (wenigstens bis zu einem gewissen Grade) zusammen, namentlich dann, wenn man von den homerischen Überlieferungen ab sich der Telegonie und ihrem Ausbau zuwendet: Odysseus im Dunkel irrend, sich sehnend nach Licht, — Kirke, die Heliostochter, im Lichte der Göttlichkeit sich verzehrend, sich sehnend nach dem Dunkel der Erde und Heldenliebe; das Schicksal führt beide zusammen, Odysseus sieht ein, daß die Sphäre, die ihn mächtig angezogen, nicht dauerndes Glück und Befriedigung gewähren kann, so verläßt er Kirke und nimmt zur dunklen Erde einen Schimmer jenes göttlichen Lichts mit, während Kirke dem Helden- und Menschensohne Telegonos das Leben schenkt. Und wie ist es mit dem Mythos von Zeus und Semele? „Der Gott liebt ein menschliches Weib und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter diesem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurteil, als der menschentödliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung

die Geliebte vernichtet" ... Darin ruht schon der Lohengrin-Mythos in seinen bewegenden und treibenden Momenten; das Christlich-Romantische seiner Einkleidung ist rein äußere Erscheinung, wie die Sprache Vermittlungsform der Idee. — Den Gegensatz zum Gotte, der sich aus seiner Einsamkeit heraus nach Menschenliebe sehnt, und zu dem Weibe, das in diesem Sehnen jenen Wünschen begegnet, bilden hier im „Lohengrin" Friedrich von Telramund und dessen Weib Ortrud. „Ortrud ist das Weib, das die Liebe nicht kennt", schrieb Wagner an Liszt. „Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zur Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existierende äußern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen, starken Liebesbedürfnisse — etwas lieben muß, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des zweiten Aktes, wo sie — nach Elsas Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münster aufspringt, und ihre alten, längst verschollenen Götter anruft. Sie ist die Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu verschaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandlosen — weib-

lichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar großartig. Nicht das mindest Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur maliziös oder pikiert erscheinen; jede Äußerung ihres Hohnes, ihrer Tücke, muß die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung anderer, oder durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist." —

Neben den Äußerungen Wagners über die im „Lohengrin" zum Ausdruck gebrachten Intentionen, die in ihrer Klarheit und Schärfe als meisterhaft zu bezeichnen sind, wird Franz Liszts im Jahre 1850 niedergeschriebene „Lohengrin"-Studie eine unerschöpfliche Fundgrube für das eingehende Studium bilden. Denn in Liszt besaß Wagner jenen kongenialen Freund, der jede Regung seiner Dichterseele verstand und mit rührender Gewissenhaftigkeit im Sinne ihrer Idee zur tönenden Darstellung zu bringen suchte. „Wagner hat in dieser Oper eine wahre Verschmelzung der Poesie und der Musik erreicht," sagt er. „Feierlichst losgesagt hat er sich von der Abhängigkeit überkommener Ansprüche der prima donna assoluta oder des basso cantante. Nach seiner Auffassung gibt es keine Sänger mehr, sondern nur Rollen. Infolgedessen erscheint es ihm auch ganz natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen und nur durch stummes Gebärdenspiel agieren zu lassen, wenn durch ihre Gegenwart die Überzeugungstreue und Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstützt und gehoben wird, — eine Art des Auftretens, die jede italienische Diva nicht nur verachtet, sondern die auch gänzlich außerhalb ihrer Darstellungsmöglichkeit liegt." Ganz besonders entzückt ist Liszt von der neuen Orchestertechnik Wagners, von dem Dreisystem der Holzbläser und Posaunen, von der Gruppeneinteilung der Geigen, die es ermöglichen, den vollen Akkord in gleicher Klangfarbe und ohne Beimischung heterogener Elemente zur Füllung zu geben und auszuhalten. Damit erhält seine

Instrumentierung ganz neue, leuchtende Klangfarben, wie man sie bisher nicht kannte, verteilt mit ausgesuchtem Kunstverständnis, vermischt mit der Harmonie und mit einer sinngemäßen Deklamation. „Dem Orchester überantwortet er die Aufgabe, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren. Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch die man alle Vibrationen des Herzens wahrnehmen kann. Aus ihm erklingt der Aufschrei des Hasses, das Wüten der Rache, das Geflüster der Liebe, die Ekstase der Anbetung" ... Kein Wunder, daß diese neue Technik Liszt außergewöhnlich imponieren mußte. Traf es sich doch, daß gerade um jene Zeit die gewaltigen Orchestergedichte Liszts, seine poèmes symphoniques, seine „Faust"- und „Dante"-Sinfonie, in der Idee erstanden und daß sie zu ihrer Darstellung rein orchestral zu denselben Mitteln streng motivischen Baues griffen. Merkwürdig: zu einer Zeit, als wir die größten Tondramen aller Zeiten, die „Meistersinger" und „Tristan", empfingen, hatte uns auch Liszt mit den sinfonischen Dichtungen überrascht, die in gleichvollendeter Form das neue Kunstprinzip Wagners in die rein orchestrale Darstellung übertrugen und hier mit einer gleichen Vollendung sich präsentierten.

Noch eines anderen großen Tonmeisters und seines Urteils muß hier gedacht werden, des Hallescher Liederkomponisten Robert Franz, den der „Lohengrin" vom Saulus zum Paulus machte: „Ich teilte die Abneigung, die fast alle meine Kunstgenossen für den zwiefachen Rebellen (Wagner) hatten," schreibt er offenherzig, „und glaubte meinem Gewissen vollständig gerecht zu werden, wenn ich bei Wagners Namen in aller Andacht ein Kreuz schlug, ein bedenkliches Gesicht zog und dabei erbaulich pharisäisch dachte: Herr, ich danke dir usw." Nun kam die Erstaufführung des „Lohengrin" in Weimar, der Franz auf Einladung Liszts hin beiwohnte. Und hier gingen ihm die Augen auf, er erkannte einen Irr-

tum, den er im teilweise verständnislosen Nachbeten eines allgemein verbreiteten Vorurteils begangen hatte; „Ich war vom ersten Takt an mitten drin und stand bald in so großer Wechselwirkung zu dem, was auf der Bühne vorging, daß ich in der Tat während der ganzen Vorstellung ein Mitsingender und Mitspielender zu sein glaubte .. Ich habe es in meiner Eingenommenheit gegen alles, was Oper ist, gar nicht für möglich gehalten, daß die Musik sich dermaßen schmiegen und einer Handlung unterordnen könne, ohne sich auch dort selbst aufzuheben ... Das ist eine wahre Märchenwelt, ein wahrer Tonregenbogen! Unerhörte Klangkombinationen, aber durchweg von einer Schönheit ohnegleichen. Die ganze Einleitung zum ‚Lohengrin' ist eine Feerie, und man kann selbst mit der kritischen Brille auf der Nase sich eines ekstatischen Zustandes nicht erwehren ... War es der Reiz des Unerhörten, absolut Neuen oder was sonst, ich weiß nur eine geringe Anzahl von Produktionen zu nennen, die mich so ganz aus dem Vollen, so dämonisch, erschüttert haben als der ‚Lohengrin'. Wagner ist durch seine doppelte Begabung der einzige Mann, der eine Oper schaffen konnte, die in ihren Grundbedingungen ein ganzes Kunstwerk ist." Das war ein kühnes Urteil um jene Zeit, wo einen jeden der Bannstrahl öffentlicher Verfemung bedrohte, der für Wagner öffentlich eintrat und nicht eine Reputation besaß, wie z. B. Franz Liszt. Und doch hat Brendel, der bekannte Leipziger Musikforscher, Robert Franz in seinem Urteile über den „zwiefachen Rebellen" noch überboten, indem er („Neue Zeitschrift für Musik") den Ausspruch tat, daß die Opern Beethovens, Mozarts, Webers geringeren Wert besäßen, als diejenigen Wagners.

Freilich sind das alles sehr vereinzelte Erscheinungen. Die Menge stand gegen Wagner, und die vielen Angriffe und Verkleinerungen, die er erfuhr, mußten schließlich das Gefühl des Mißbehagens in ihm aufkommen lassen, mochte er auch äußerlich noch soviel Gleichmut zur Schau tragen. Wie in den beiden Analysen zu „Holländer" und

„Tannhäuser" mag auch hier wieder eine Blütenlese all jener Liebenswürdigkeiten Platz finden, mit denen man Wagners neuem Werke begegnete. Filippo Filippi, der bekannte Kritiker Italiens, der sich offen zu den Bewunderern des Tondramas und der Ideen Wagners bekannte, gab sehr interessante Mitteilungen über die Ansicht heraus, die man so gemeinhin vom Schöpfer des „Lohengrin" in seinem italienischen Vaterlande noch im Jahre 1870 hatte: „Nicht nur versichern Leute, daß seine Musik (die sie natürlich nicht kennen) die Verneinung der Kunst, der Melodie und des gesunden Menschenverstandes sei, man hat auch das bloße Anhören derselben als eine wirkliche ‚Jettatura', als schädlich verschrien, und selbst ernste Zeitungen haben versichert, daß der Besuch einer Wagner-Vorstellung Gelbsucht, Blattern, Cholera und Gott weiß was für Unglücksfälle nach sich ziehe! Und von dem armen Tenor, der starb, während er in einer Wagnerschen Oper sang, wird erzählt, er sei den verderblichen Einflüssen der Zukunftsmusik erlegen." — Nun, um solch' vorgefaßter Meinung zu begegnen, brauchte man nicht nach Italien zu gehen. Auch die deutsche Kritik sorgte dafür, daß an Wagner kein guter Faden blieb. Freilich erreichte sie damit das Gegenteil ihres eigentlichen Zwecks. Immer mehr mußte der einsichtige Teil des Publikums stutzig werden durch die Schärfe der Ausfälle und das Aufgebot an Truppen, das man den neuen Werken entgegenschickte. Eine so ganz bedeutungslose Erscheinung, wie man behauptete, sogar mit Geflissentlichkeit breit trat, konnte Wagner doch nicht sein, weil man dem Unbedeutenden überhaupt so eingehende Beachtung nicht zu schenken pflegt. Auch der angeschlagene Ton mußte zu Bedenken führen. In Berlin begegnete man „Lohengrin" durchweg sehr scharf. Einer der Kritiker schrieb: „Neun Zehnteile der Partitur bestehen aus den armseligsten, völlig inhaltlosen Phrasen .. Die Instrumentierung atmet unreine Luft .. Jedes Gefühl für das Edle und Würdige in der Kunst reagiert gegen eine solche

Verhöhnung des innersten Wesens der Musik." Gustav Engel verglich die „Lohengrin"-Musik mit dem Sprachgestammel des Kindes, Koßmaly sprach sehr offenherzig von einer „Karikatur der Musik", und Otto Gumprecht, der nächst Hanslick getreueste Feind Wagners, lamentierte nach der „Lohengrin"-Aufführung über „das grausame Gebot der Rezensentenpflicht", das ihn zwang, eine solche Oper anzuhören und „sein Ohr drei Stunden lang von einem der erbarmungslosesten unter allen Komponisten vergewaltigen zu lassen." Wagners Musik ist ihm „die in ein System gebrachte Formlosigkeit," der „unerquickliche Niederschlag nebelhafter Theorien", ein „frostiges, Sinn und Gemüt gleichmäßig erkältendes Tongewinsel", der „Abgrund der Langeweile", der Inbegriff „redseliger Trivialität". Ernst Kossak war der einzige Berliner Kritiker, der in der „Lohengrin"-Musik Neues und Schönes fand; dem offenen Bekenntnis dieser Empfindung fügt er allerdings die resignierte Bemerkung bei: Er wisse sehr wohl, daß er von den Bekennern des Dogmas und der Klassizität dafür als Kunstbarbar verschrieen werden würde. So standen damals die Dinge in der gebildeten Welt Berlins! In anderen Städten ging's nicht minder lebhaft gegen Wagner her. Moritz Hauptmann in Leipzig, der sich schon früher über „Tannhäuser" sehr abfällig geäußert hatte, erklärte nach „Lohengrin" sehr ärgerlich: „Daß einer dies und jenes nicht kann, möchte leicht zu vergeben sein. Aber der alberne, dumme Hochmut, mit dem das so höchst Mangelhafte als das einzig Wahre hingestellt, gepriesen und den Leuten aufgedrungen wird, das ist ärgerlich und das eigentlich zu Verachtende an der ganzen Geschichte." Ein anderer streitbarer Kämpe, auch aus seinem vernichtenden Urteile über Wagners frühere Werke bekannt, war der Mozart-Biograph Otto Jahn. Er verfaßte eine fünfzig Seiten lange Broschüre gegen „Lohengrin", in der er nachwies, daß es der Oper an aller musikalischen oder poetischen Anziehungskraft fehle. „Atmest du nicht," die wunderschöne Wendung im Zwiegesange zwischen

Lohengrin und Elsa, nennt er widernatürlich und unwahr, die Orchesterbehandlung an jener Stelle voll süßlichen Schwulstes und haarsträubender Harmonien; Wagner versetzt nach seiner Meinung fortwährend Ohrfeigen, er hat nicht das geringste von dramatischer Individualität, der Chor kann, völlig außerhalb der Handlung stehend, ebensogut hinter den Kulissen singen ... Gleichwohl hält Jahn die ausführliche Begründung seines Urteils auf drei Druckbogen in Broschürenform für zweckdienlich und widerspricht sich damit selbst. Denn, wie schon oben gesagt, man stellt der Bedeutungslosigkeit und Bagatelle nicht solch ein Truppenaufgebot gegenüber. — Dr. Eduard Hanslick in Wien kleidete seine Abneigung gegen Wagner mit Vorliebe in die Form des Witzes, weil es ihm daran lag, die Lacher auf seiner Seite zu haben. So gab er dem Sänger des Lohengrin den Rat, den „gefiederten Einspänner" (Schwan) möglichst bald wieder abzudanken. Im übrigen legitimiert sich nach seiner Meinung in dieser Oper Wagner noch mehr als „Fanatiker der Melodielosigkeit", „Lohengrin" fehlt jede spezifische dramatische Kraft. „Ich hatte," sagt er später (1869), „den sanguinischen Glauben, Wagner werde in seinen späteren Opern das Unmusikalische, Ungesunde, die spiritualistisch-maskierte Trivialität ausscheiden. Das Gegenteil davon ist eingetroffen, jede folgende Oper (nach ‚Tannhäuser') ist unmelodischer, langweiliger, lärmender und abstruser geworden."

In England, wo später Wagner in Bennet ein so schlimmer Gegner erstehen sollte, judizierte noch 1875 der Musikhistoriker Dr. John Hullah über „Lohengrin": „Das Werk wird eine Zeitlang das Publikum anziehen; daß aber Werke wie ‚Lohengrin', die, wenn wir das Wort ‚Musik' in dem Sinne auffassen, der seit Jahrhunderten dafür gegolten hat, als Opern ohne Musik bezeichnet werden müssen, jemals die menschliche Seele dauernd zu fesseln imstande sind, ist einfach unfaßbar." — Im Jahre 1856 hatten sich die „New Yorks Times" von einem deutschen Mitarbeiter vermelden

lassen: „Die ganze Oper ‚Lohengrin' enthält von Anfang bis zum Ende kein Dutzend Takte, die wirkliche Melodie genannt werden können. Es ist die wildeste Art des planlosen Herumirrens, ohne jede organische Form oder logische Entwicklung." — Der Pariser Kritiker Scudo hörte sich das „Lohengrin"-Vorspiel an und schrieb dann, daß es ihm die fremdartigen Töne und Harmonienfolgen unmöglich machten, sich in eine bestimmte Idee einzuleben. Die ganze Einleitung möchte er mit einem Orgelspieler vergleichen, der, um ein neues Instrument in seinen einzelnen Registern zu prüfen, seine Finger planlos über die Tasten gleiten läßt. Über dasselbe Vorspiel äußerte sich sein Kollege Felix Clémens: „Trotz des Enthusiasmus der deutschen Kolonie (in Paris) konnten die Hörer dieser Sinfonie, die zu gekünstelt ist, um den Namen einer Einleitung zu rechtfertigen, in ihr nichts weiter sehen als eine Reihe klanglicher Effekte, ein geschickt behandeltes crescendo, ein schier unendliches tremolo auf den ersten Saiteninstrumenten, welches das sonore Eingreifen des Blechs einleitete, — und das alles ohne jede Spur eines Gedankens. Es ist eine dreiste Lossage von allem, was die Welt bisher als ‚Musik' zu bezeichnen gewöhnt war." Fétis der ältere sagt von Wagners Musik bis zum „Lohengrin" in seiner „Biographie des Musiciens": „Einige der Zuhörer bewunderten aufrichtig und ehrlich diese Musik, die sie nicht verstanden, andere wurden von ihr riesig gelangweilt. Allein die Deutschen verfügen über die bewunderungswürdige Gabe, sich im Theater geduldig langweilen zu lassen, ohne ihre Plätze zu verlassen. Es wurde viel über ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' gesprochen, das genügte, in jedermann den Wunsch nach einer Bekanntschaft mit der Oper zu erwecken. Heute (1875) ist die Neugierde befriedigt, sie hat der Gleichgültigkeit weichen müssen. Was man einst die ‚Musik der Zukunft' nannte, ist heute bereits die ‚Musik der Vergangenheit'." So schrieb Fétis Anno 1875; ein Jahr später aber fanden die ersten Festspiele in Bayreuth statt. —

Am 28. August 1850 hatte „Lohengrin" in Weimar das Rampenlicht erblickt. Drei volle Jahre vergingen, ehe eine andere deutsche Bühne den Mut fand, das Werk für sich zu erwerben. Wiesbaden war die erste Stadt nach Weimar, die „Lohengrin" am 2. Juli 1853 brachte; im nächsten Jahre folgten Breslau, Darmstadt, Frankfurt a. Main, Schwerin, Stettin, im Jahre 1855 Augsburg, Bonn, Düsseldorf, Hamburg, Hannover, Köln, Riga und Prag. München und Wien warteten bis 1858, Stuttgart bis 1869. Die Leipziger Premiere ist zu denkwürdig, als daß sie hier nicht Erwähnung verdiente. Im November 1853 hatte Wagner den vergeblichen Versuch gemacht, das Verlagsrecht für „Lohengrin" an Breitkopf & Härtel in Leipzig oder an Bote & Bock in Berlin zu verkaufen. Das mußte ihn aufs neue herb enttäuschen. Am 7. Januar 1854 brachte dann Leipzig unter Julius Rietz den „Lohengrin". Rietz war ein intimer Freund von Mendelssohn-Bartholdy gewesen, er hatte nicht die geringsten Sympathien für Wagner, nicht das geringste Verständnis für seine Kunst. Das wußte der Meister sehr wohl und hatte darum die Bedingung gestellt, daß in Leipzig die Aufführung unter Liszt entweder als Dirigent oder als Überwacher der letzten Vorbereitungen stattzufinden hätte. Liszt war der einzige, der den Komponisten durchaus ersetzte; ihm war sogar von Wagner das Recht eingeräumt worden, die Aufführung zu verbieten, wenn ihm die Aussichten ungünstig erschienen. Natürlich sträubte sich Rietz gegen solche „Bevormundung" aufs heftigste, ein Zusammenbruch der ganzen Pläne stand bevor, als Härtels von der Verlagsfirma die Sache, dank der Nachgiebigkeit Liszts, so einrenkten, daß Liszt eben nur gelegentlich zu den Generalproben kommen und Rietz vielleicht einige freundschaftliche Winke geben sollte. — „Jetzt scheint," so schrieb Wagner, „Liszt nicht einmal die Probe gemeldet worden zu sein, und er hatte die allzu diplomatische Schwachheit, die Sache ihren Lauf nehmen zu lassen — gut oder schlecht. Das war aller-

dings nicht mein Wille, und die Aufführung hat somit ganz gegen meinen Willen stattgefunden." Die Erstaufführung war das, was Wagner von ihr später zutreffend sagte: „Das neueste Leipziger Attentat auf ‚Lohengrin'." — Liszt mußte zu seinem tiefen Bedauern dem Freunde mitteilen, daß mehr als einmal „umgeschmissen" wurde, und Wagner schrieb recht unglücklich zurück: „Keines meiner letzten Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen. Ich kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, so tief, so tief, daß alles Gefühl der Lebenspein aufhört." — Man wird nach Erfahrungen solcher Art die Geringschätzung begreifen, mit der Wagner von „Kapellmeistermusik" sprach und dem Eigendünkel dirigierender Größen zu Leibe rückte. Aber es war nicht nur das Leipziger Fiasko, das ihn so lebensmüde schreiben ließ, auch materielle Sorgen und Krankheit drückten ihn. Er bezog von seinen Werken keine Tantiemen, da er, um Geld in die Hände zu bekommen, das Aufführungsrecht für wenige hundert Taler verkauft hatte. Nervös machte es ihn auch, daß seiner rastlosen Tätigkeit die Fessel angelegt war, keines seiner Werke an einem deutschen Theater vorbereiten und einstudieren zu können. Er war eben als politisch Verfolgter an sein Exil außerhalb der deutschen Grenzpfähle gebunden. Das Rietzsche „Lohengrin"-Experiment in Leipzig brachte noch andere Unannehmlichkeiten und Nackenschläge für Wagner mit sich: Die Aufführung machte einen auf den Erwerb des Werkes reflektierenden Verleger so stutzig, daß er im letzten Momente noch zurücktrat und Wagner auch dieser schönen Hoffnung, deren Realisierung ihm nebenbei wieder etwas sehr notwendiges Geld in den Schoß geworfen hätte, verlustig ging.

„Lohengrin" hat seinen Triumphzug erst verhältnismäßig spät angetreten, aber er ist dafür — namentlich in Deutschland — um so volkstümlicher geworden. Wie bereits mit-

geteilt, hörte Wagner im Jahre 1861 (12. Mai) in Wien sein Werk zum erstenmal. Der Meister war von seinen zahlreichen Wiener Freunden zur Premiere eingeladen worden und folgte gern dem Rufe nach der Donaustadt, zumal er dort eine Gewähr dafür hatte, daß man ihm einen guten Ersteindruck von seiner Oper verschaffen würde. Bei der Hauptprobe am 11. Mai geleitete Direktor Salvi Wagner selbst auf die Bühne, wo ihm eine rührende Huldigung seitens aller Mitwirkenden entgegengebracht wurde. Die Probe verlief glänzend. Dem Meister traten mehr als einmal Tränen der Ergriffenheit in die Augen, die ebenso der ersten Bekanntschaft mit der szenischen und klanglichen Wirkung seines „Lohengrin", wie der meisterhaften Interpretation galten. Am Schlusse fühlte er sich dazu gedrängt, einige Worte des Dankes und der Anerkennung an alle zu richten. — Die Erstaufführung selbst brachte begeisterte Szenen und einen so spontanen Enthusiasmus, wie er nur in dem Abschluß der ersten Nibelungen-Tetralogie zu Baireuth ein Seitenstück findet. Bei seinem Erscheinen in der Loge tönten ihm stürmische Kundgebungen entgegen, nach dem mit höchster Zartheit wiedergegebenen Vorspiel machte minutenlanger Beifall eine Fortsetzung der Musik unmöglich. Nach jedem Aufzuge dasselbe Bild der Begeisterung, nur in immer leuchtenderen Farben und Lichtern, bis am Schlusse das Entzücken keine Grenzen mehr kannte. Tief ergriffen richtete Wagner an die ihm zujubelnde Zuhörerschaft einige Worte des Dankes: „Ich habe mein Werk heute zum erstenmal gehört von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite stellen kann, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, daß ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demut tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren!" — Zwei Monate zuvor hatte das Rowdytum der „fashionablen" Pariser Lebewelt ihn und seinen

„Tannhäuser" niedergepfiffen und Skandalszenen widerlichster Art herbeigeführt. Wien entschädigte ihn mit seiner verständnisvollen Begeisterung für „Lohengrin" hundertfältig.

In München kam „Lohengrin" am 16. Juni 1867 unter Hans von Bülow auf Wunsch König Ludwigs II. zur „Muster-Aufführung". Die Titelpartie sang Heinrich Vogl; der Erfolg war trotz der wagnerfeindlichen Strömung in der bayrischen Hauptstadt doch ausgesprochen groß und nachhaltig. Wagner selbst hatte, gleichfalls auf königlichen Wunsch, sein Triebschener Asyl mit seiner Villa am Starnberger See vertauscht und gemeinsam mit Bülow die „strichlose Musteraufführung" vorbereitet. — Ein Jahr zuvor hatte Berlin die überhaupt erste Wiedergabe des „Lohengrin" ins Werk gesetzt. Niemann sang den Gralsritter in unübertrefflicher Meisterschaft und Otto Gumprecht schrieb in der „National-Zeitung" die denkwürdige, schon früher erwähnte Kritik. In Berlin stand Wagner eine starke Clique entgegen, — ebenso Leute, die ihn aus musikalischer Überzeugung haßten, wie auch solche, die ihn seiner offenen Schriften wegen herzlich wenig leiden mochten. Dazu kamen die, denen von jeher grundsätzlich alle Menschen zuwider sind, die, mit der Glorie des Genies ausgerüstet, sich energisch durchzudrücken verstehen, ohne ihre Ansprüche an den Parnaß instanzenmäßig anzumelden. Die Engherzigkeit hat da in der Kapitale Preußens und des Deutschen Reichs manchen törichten Streich veranlaßt, Berlin spielt in der Lebensgeschichte Richard Wagners durchaus keine sonderlich rühmliche Rolle. Und gerade der Umstand, daß man heute die künstlerische und finanzielle Bedeutung der Wagnerdramen hier vorbehaltlos anerkannt hat, macht die derzeitige Haltung der leitenden Personen an der Oper, in der Presse und in der sogenannten tonangebenden Gesellschaft um so unbegreiflicher. Schon am 16. Oktober 1892 erlebte „Lohengrin" im Berliner Opernhause seine dreihundertste Aufführung! — In Dresden wurde die Oper mit der Mallinger als Elsa unter Eckerts subtiler

Leitung am 6. April 1869 aus der Taufe gehoben. Auf dem Programme der Mustervorstellungen Wagnerscher Werke, die Intendant von Loën 1870 in Weimar veranstaltete, stand „Lohengrin" obenan. War doch Weimar als Geburtsstätte der Oper mit deren Geschichte aufs engste verknüpft. Seitdem ist „Lohengrin" in Deutschland immer populärer geworden, er gehört heute zu den meistaufgeführten Werken (über 300 im Jahr). Daß namentlich Deutschland der Oper so lebhaftes Interesse entgegengebracht hat, liegt im Wesen der Sache selbst, die stofflich, musikalisch und geschichtlich dem spezifisch deutschen Empfinden so außerordentlich nahe steht und die uns ein Ausländer ebensowenig nachfühlen kann, wie den Zauberreiz der Märchen- und Sagenpoesie in Webers „Freischütz".

Vom Auslande mag zunächst Brüssel Erwähnung finden, das am 22. März 1870 im Theater „de la Monnaie" den „Lohengrin" brachte. Hans Richter hatte mit Unterstützung des Professor Louis Brassin dort die Aufführung einstudiert und vermochte trotz des lebhaften Protestes von Fétis und seiner kleinen Anhängerschaft dem Werke zu einem geradezu glänzenden Siege zu verhelfen. Man jubelte Richter als eigentlichem Manne der großen, künstlerischen Tat begeistert zu, der Dirigent ward auch nach der Königsloge befohlen, um dort den Dank der Königin entgegenzunehmen. Ein anderer treuer Schildknappe Richard Wagners, der spätere Generalmusikdirektor Hermann Levi, hatte schon acht Jahre zuvor am 19. November 1862 in Rotterdam dem „Lohengrin" auf niederländischem Boden einen durchschlagenden Erfolg gesichert. — In London kam die Oper nach langen Verschiebungen und Vertröstungen am Coventg arden-Theater im Juni 1868 zur ersten Wiedergabe. Das musikalischste Publikum der Themsestadt bereitete dem Werke einen außerordentlich ehrenvollen Empfang, der auch dem Drurylane-Theater bedeutsam genug erschien, um daraufhin den „Lohengrin" zu riskieren und auf den Spielplan zu setzen. — Die

Russen sind von jeher skeptisch gegen den Import, wahllos begeistert für alles Nationale gewesen. Petersburg begegnete denn im Oktober 1868 (Marientheater) dem „Lohengrin" mit einer kühlen Reserve, bei der unbestimmt blieb, ob sie mangelnder musikalischer Intelligenz oder begreiflicher nationaler Eifersucht entsprang. Dann aber hat man auch hier die Reserve sehr schnell aufgegeben und Wagner neben Glinka, Tschaikowsky u. a. einen Ehrenplatz eingeräumt. — In Kopenhagen hielt „Lohengrin" am 30. April 1870 in der Herzschen Übersetzung seinen sieghaften Einzug, in Budapest war bereits vier Jahre zuvor eine ungarische Übertragung eingeführt worden; am 8. Oktober 1871 brachte dann Hans Richter das Werk neu einstudiert und in stilgerechter, vom Meister gewollter Auffassung. — Über „Lohengrin" in Bologna besitzen wir eine ganze Anzahl interessanter Aufzeichnungen von Wagner selbst (Ges. Schriften Bd. IX., Seite 341 ff.) in dem „Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des ‚Lohengrin' in Bologna" und dem „Schreiben an den Bürgermeister von Bologna". Die Bühne der Skala, die sich vorzugsweise der nationalen Oper zuwandte (Verdi, Rossini, Bellini, Donizetti), bot „Lohengrin" erst später, und es währte geraume Zeit, bis sich das Logenpublikum Mailands an diese Musik akklimatisiert hatte. Die diametralen Widersprüche zwischen traditionellem italienischem Opernstil und neudeutschem Musikdrama erklären das. Gleichwohl wies die Saison 1889/90 in Italien nicht weniger als siebenundzwanzig Wagner-Aufführungen auf, von denen etwa zwei Drittel auf „Lohengrin" entfielen.

Einen langen Leidensgang, der dem des „Tannhäuser" nicht unähnlich ist, hat „Lohengrin" in Paris durchzumachen gehabt. Im Spätherbst 1867 begannen die Verhandlungen zwischen Wagner und Direktor Carvalho wegen einer Aufführung der Oper am théâtre lyrique. Gasperini, der Kritiker an der „Liberté" und dem „Ménestrel", protegierte den Plan nach Kräften, von anderer, befreundeter Seite

wurde eine namhafte Summe zur Förderung des Unternehmens in Aussicht gestellt. Natürlich regte sich bei der in die Öffentlichkeit durchsickernden Botschaft die chauvinistische Presse gebührend auf; und da es Carvalho einmal an den nötigen Mitteln fehlte, schob man das Projekt auf die lange Bank, bis die Direktion des lyrischen Theaters vis à vis de rien stand und sich fallit erklären mußte. — An Carvalhos Stelle kam Pasdeloup, ein Mann mit dem festen Entschlusse, Wagner in Paris einzuführen trotz allen ihm entgegengebrachten Widerspruchs. Und er ging auch leidlich zielbewußt vor. Zunächst führte er das „Lohengrin"-Vorspiel auf; die Antwort eines Teils seiner Zuhörerschaft bestand in Pfeifen und Zischen. Da Pasdeloup hieraus den Schluß ziehen mußte, daß man den deutschen Meister in Paris immer noch nicht verstanden habe oder verstehen wollte, antwortete er der Opposition sehr richtig damit, daß er das „Lohengrin"-Vorspiel sofort noch einmal wiederholen ließ. „Rienzi" hatte großen Anklang gefunden, warum nicht „Lohengrin"? Die Proben zu dem Werke waren im vollen Gange, alles deutete auf eine baldige Aufführung hin, da mußte sich Pasdeloup aus denselben Gründen wie Carvalho unter schweren Verlusten von der Direktion des lyrischen Theaters zurückziehen. Damit war auch das Schicksal der Oper besiegelt. Wagner selbst sollte eine Pariser Aufführung des „Lohengrin" nicht mehr erleben.

Mehr als zwanzig Jahre waren seitdem vergangen, der deutsch-französische Krieg war geschlagen, Wagner und Liszt deckte längst die Erde. War auch der Meister tot, so war es darum die Revancheidee noch nicht. Sie hatte sich die von der Großen Oper in Paris für den 16. September 1891 angesetzte „Lohengrin"-Premiere zu kraftvoller Betätigung ausersehen. Eine systematische Hetze ward in den chauvinistischen Blättern inszeniert. Henri Rochefort, der noch 1887 für eine Aufführung des „Lohengrin" eingetreten war, und Paul de Cassagnac, ein ganz unmusikalischer Mann, aber

radikaler Politiker, wühlten breite Schichten gegen Wagner auf, so daß die Sache fast ein bedrohliches Aussehen gewann. Allein die Leiter der Großen Oper, Ritter und Gailhard, ließen sich nicht beirren; und die Regierung, die nicht wünschte, daß nach den Märztagen des Jahres 1861*) Paris noch einmal der Schauplatz wüster Szenen werde und sich damit zum Gespött der gesamten gebildeten Welt mache, traf in aller Stille ihre Vorbereitungen, dem Putsch zu begegnen. Am Abend des 16. September machte der gegen die Große Oper anziehende Mob die unangenehme Entdeckung, daß man zu seinem Empfang verschiedene Polizeibrigaden aufgeboten hatte, um jedem Skandal sofort wirksam entgegentreten zu können. Als die Störenfriede gleichwohl den Versuch machten, sich zur Geltung zu bringen, erfolgten am Abend der Premiere elfhundert, am Abend der ersten Wiederholung des „Lohengrin" siebenhundert Verhaftungen. Man sah, daß die Regierung nicht mit sich spaßen ließ, und gab daher weitere Versuche, die Aufführung des Werks zu hindern, resigniert auf, um lediglich in den chauvinistischen Blättern seinem Unmut Luft zu machen. — In Nr. 39 der „Allgemeinen Musik-Zeitung" vom 25. Sept. 1891 erschien ein Bericht über die Vorgänge in Paris mit interessanten Einzelheiten. Aus ihm sei am Schlusse dieses Abschnitts einiges mitgeteilt: „Die französische Regierung hat vor kurzem Sardous ‚Termidor' von der Bühne ausgeschlossen, und daraus nahmen die Herren Chauvins Veranlassung, ihr grobes Geschütz gegen den Minister Constans abzuprotzen. Einem guten Franzosen verweigere man auf einer Pariser Bühne sein Werk zur Aufführung zu bringen und einem Prussien, einem Franzosenhasser wie Richard Wagner, bereite man auf Kosten der französischen Steuerzahler in dem vom Staate unterstützten Kunstinstitute einen Triumph, so lautete das Kriegsgeheul der ‚ehrenwerten' Patriotenliga. Daß es sich dabei nur um ein bißchen Entstellung der Tatsachen handelt, spricht

*) Die berüchtigte Dreiaufführung des „Tannhäuser".

ja für die dunkeln Ehrenmänner der Gasse nicht mit. ‚Thermidor' wurde damals vom Publikum unter tosendem Lärm niedergezischt; denn die Pariser wollten das die Republik lächerlich machende Stück nicht sehen und lehnten es energisch ab; nur um weitere Skandalszenen zu vermeiden, untersagte die Regierung die ferneren Aufführungen des Stückes in seiner ursprünglichen Gestalt. Der ‚Lohengrin' aber steht seit Jahren auf dem Wunschzettel der künstlerisch interessierten Pariser, und die demnächst abtretenden Direktoren Ritter und Gailhard wußten recht wohl, daß sie mit der Aufführung gerade dieses Werkes dem allgemeinen Verlangen der Opernbesucher entgegenkommen würden und wollten sich die günstige Gelegenheit zu einem ‚glänzenden Abgang' nicht entgehen lassen. Sie hofften, mit der großen Tat einer endlichen ‚Lohengrin'-Aufführung die Erinnerung an ihre seit vielen Jahren mit Recht heiß befehdete Direktionsführung zu mildern, und unter dem zu erwartenden Jubel der Pariser Opernfreunde mit einem ‚Ende gut, Alles gut' von der Bildfläche verschwinden zu können. Dieser Auffassung geben auch verschiedentlich Pariser Zeitungen Ausdruck. Die Herren haben sich nicht getäuscht. Mit einer fast heiligen Andacht folgten die das glänzende Haus von oben bis unten füllenden Zuschauer dem erhabenen Werke Wagners, und die Begeisterungsstürme, welche nach dem Vorspiel, nach fast jeder Szene und nach den Aktschlüssen die weiten Räume durchbrausten, ließen erkennen, wie mächtig das Kunstwerk die Herzen bewegte. Der glänzende Erfolg des ‚Lohengrin' steht fest und mit ihm die schmähliche Niederlage der angeblich patriotischen Hetzer. Der intelligenteste Teil der Pariser Gesellschaft hat einmal über die rohen Instinkte des Janhagels der Straße und der Presse zu Gericht gesessen und die Maulhelden, die sich im Augenblicke der Gefahr natürlicherweise feige verkrochen, der wohlverdienten Verachtung überliefert ... Danken wir Gott, daß die Kunst schließlich doch einen Sieg über die blinden Leidenschaften davongetragen

hat, und zwar einen rechten, ehrlichen Sieg. Lamoureux hat trotz aller ihm zugesandten Drohbriefe mit unerschütterlicher Hingabe an das Werk seines Amtes als Kapellmeister gewaltet. Unermüdlich arbeitete er mit seinen Künstlern, und den Eindruck, den sein Wirken im Orchester und auf der Bühne hervorgebracht hat, faßt eine Zuschrift mit den Worten zusammen: ‚Zu welchem mächtigen dramatischen Ausdruck er manche der Szenen erhob, ist unaussprechlich. Er erfaßte dermaßen den Geist der Dichtung und der Musik, daß das Ganze, wunderbar ineinander verschlungen, einen magischen Zauber ausübte und recht deutlich erkennen ließ, wie Großes mit französischen Künstlern in der darstellenden Kunst erzielt werden kann. Die Form beherrschen sie von Natur aus so leicht, daß, wenn sich die tiefe Empfindung bei ihnen erschließt, sie scheinbar Unerreichbares leisten. Nicht nur ‚Lohengrin‘, sondern alle Werke Wagners würde man in Paris mit einer Vollendung geben, die ihresgleichen suchen sollte. Allerdings würde man immer den akustischen Zauber Bayreuths vermissen, aber der feinfühlende Musiker unterscheidet, was dort dem künstlerischen Eindruck zugute kommt, und wird, nach den Verhältnissen urteilend, gerecht sein, wenn er einer Aufführung mit so unvergeßlichen Momenten, wie sie die erste ‚Lohengrin‘-Vorstellung darbot, beiwohnt‘ . . . Nach den inzwischen eingetroffenen Nachrichten hat man bei der ebenfalls mit stürmischem Beifall aufgenommenen zweitnächsten Vorstellung versucht, im Theater selbst, wo am ersten Abend auch nicht die mindeste Störung vorfiel, Lärm zu erregen. Ein älterer Mann forderte Lamoureux im Zwischenakt mit lauter Stimme auf, die Marseillaise spielen zu lassen. Die Zuhörer selbst aber protestierten mit einem orkanartigen Beifallsausbruch für ‚Lohengrin‘ gegen die unerhörte Zumutung und verlangten die Entfernung des Störenfriedes. Damit dürfte denn wohl der Kampf gegen ‚Lohengrin‘ sein Ende erreicht haben, zumal auch der ehrwürdige Gounod, wie der ‚Figaro‘ mitteilt, die feindseligen Kundgebungen ver-

urteilt hat und dem Genie Wagners volle Anerkennung entgegenbringt unter dem Ausdruck des Bedauerns, daß dessen Werke nicht schon längst in Frankreich aufgeführt worden sind. Auch Camille Saint-Saëns war, was nach seinem Verhalten 1887 doch vermerkt zu werden verdient, eigens nach Paris zurückgekehrt, um der ersten Aufführung beiwohnen zu können. Die gesamte Presse der Hauptstadt bestätigt den glänzenden Erfolg des ‚Lohengrin' und mit Genugtuung heben die meisten Blätter hervor, daß die erste Vorstellung ohne Störung vorübergegangen ist. Keiner der Kritiker nimmt Anstand, seiner Bewunderung für die Schönheiten des Werkes unumwundenen Ausdruck zu geben. Alle erfüllt es mit Stolz, daß die Pariser Oper den gänzlich ungekürzten ‚Lohengrin' in höchster Vollendung und wunderbarster Ausstattung zur Aufführung gebracht hat. — So hat die charakterverderbende Politik nun doch endlich dem allmächtigen Zauber der Kunst unterliegen müssen; der gesunde Menschenverstand ist wieder zu Ehren gekommen, und damit dürfte denn auch die Achtung wiederkehren, die zwei gesittete Nationen sich gegenseitig um des künstlerischen Schaffens ihrer hervorragenden Geister willen schuldig sind."

2. Die Handlung in „Lohengrin".

Wie die Senta-Ballade im zweiten Aufzuge als Prämisse des „Fliegenden Holländer", so kann die Enthüllung Lohengrins über seine Abstammung und Mission als orientierende Vorgeschichte der Oper „Lohengrin" angesehen werden:

In fernem Land, unnahbar den Schritten Sterblicher, liegt die Burg Monsalvat. In ihrer Mitte erhebt sich ein lichter Tempel, der an Pracht seinesgleichen nicht findet. Hier ruht sorglich verwahrt, einstmals durch eine Engelschar

vom Himmel herabgebracht, als höchstes Heiligtum ein Gefäß von wundertätigem Segen; es ist, wie wir später aus „Parsifal“ erfahren, die Schale, in der Josef von Arimathia (Evangel. Johannes 19, 34) einst das Blut des Heilands aufgefangen hatte. Alljährlich naht vom Himmel eine Taube, um die Wunderkraft des Kelches neu zu stärken. Das Heiligtum heißt der Gral. Die Ritterschaft, die seinem Dienst sich weiht, erhält durch ihn den selig-reinsten Glauben und jene überirdische Macht, die sie gegen jede Anfechtung des Bösen schützt, die selbst des Todes Macht verscheucht. Auch den, welchen der Gral in ferne Lande entsendet, damit er für das Recht der Tugend streite und diese gegen das Böse schütze, begleitet die heilige Kraft und bleibt ihm erhalten, so lange er als Ritter *ungekannt* verweilt. Des Grales Segen umschließt das Geheimnis seiner Herkunft; einmal entdeckt, muß er des Laien Auge fliehen. Ein Abgesandter in diesem Sinne ist Lohengrin, der Sohn Parzivals; der schwer beschuldigten Reinheit (Elsa) wird er als Hilfe entboten, er schlägt das Böse (Friedrich von Telramund, Ortrud), reicht der von ihm befreiten Maid die Hand zum Lebensbunde, dessen glückliche Fortdauer an das Geheimnis seiner Herkunft gebunden ist. Das fast vernichtete Böse aber wirkt und schafft im stillen weiter; es kann mit offener Waffe nichts ausrichten, so wählt es das Gift des Mißtrauens, das Nährboden findet und schließlich zur Frage nach der Herkunft des Gralsritters führt. Dieser muß sich zu erkennen geben, damit aber auch das kurze Erdenglück verlassen und in seine lichte Einsamkeit fern von den Menschen zurückkehren.

Erster Aufzug: Vor uns liegt eine Landschaft am Ufer der Schelde bei Antwerpen; der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, so daß man seinen Lauf erst in weiterer Entfernung wieder sehen kann. Im Vordergrunde der Aue links unter einer knorrigen alten Eiche ist ein Thron aufgeschlagen, auf dem König Heinrich der Vogler, umgeben von sächsischen und thüringischen Grafen, Edlen und Reisigen,

seinem Heerbann, sitzt. Ihm gegenüber stehen mit Friedrich von Telramund, an dessen Seite sich Ortrud befindet, die brabantischen Grafen, Edle und Reisige. Während in der Mitte ein Kreis freibleibt, füllen den Hintergrund bis an das Ufer der Schelde Mannen und Knechte. Der Heerrufer des Königs und vier Heerhornbläser schreiten in die Mitte, die Bläser blasen den Königsruf, der Heerrufer verkündet den Fürsten, Edlen und Freien von Brabant, daß der deutsche König Heinrich hierher kam, um mit ihnen nach des Reiches Recht zu dingen. Die Brabanter geben Fried' und Folge dem Gebot, sie heißen den König willkommen. Heinrich begrüßt sie. Nicht müßig hat er diese Fahrt gen Antwerpen unternommen. Das Reich geriet in Not durch Drangsal, die der ferne Osten entsandte. Allüberall beteten Weib und Kind: „Herr Gott, hewahr' uns vor der Ungarn Wut!" Sein erstes Amt als König war es, dieser Not zu steuern. Zu schwach, um dem grimmen Feinde auf offener Wahlstatt zu begegnen, schloß er mit ihm einen Friedenspakt für neun Jahre. Die Frist nützte er aus, das Reich wehrhaft zu machen: Städte und Burgen mit festen Mauern erstanden, ein starker Heerbann ward eingeübt. Die Frist des Friedens ist dahin, mit wildem Drohen rüstet sich der Feind, um sengend und brennend in deutsche Gauen zu fallen und den versagten Tribut selbst zu holen. Nun ist es an der Zeit, des Reiches Ehre zu wahren, gemeinsam zusammenzustehen in Ost und West. Was deutsches Land sich nennt, soll Kampfesscharen stellen, damit dem Ungar die Wiederkehr verleidet wird. Die Sachsen und Thüringer schlagen an die Waffen und geloben treues Gefolge mit Gott für deutschen Reiches Ehre. Der König fährt fort: In dieser schweren, ernsten Zeit, die Einigkeit zu heiliger Pflicht macht, traf ihn die trübe Kunde, daß die Männer von Brabant, die er zur Heeresfolge nach Mainz zu entbieten kam, durch Zwietracht und Fehde entzweit sind. Friedrich von Telramund, den er als aller Tugend Preis kennt, mag ihm Rede stehen. —

Telramund berichtet: Als der Herzog von Brabant zum Sterben kam, empfahl er Friedrichs Schutze seine beiden Kinder: Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben. Beide pflegte er als Kleinodien seiner Ehre in Treuen. Da eines Tages kehrte Elsa, die mit dem Bruder lustwandelnd zum Walde gegangen war, allein zurück. Sie hatte sich von Gottfried getrennt, verirrt und, wie sie angab, seine Spur nicht wieder gefunden. Fruchtlos blieb alle Müh' um den Verlorenen, alles Drohen gegen Elsa, die in bleichem Erbeben ihre gräßliche Schuld zu bekennen schien. Grauen erfaßte ihn vor dem Mädchen. Dem vom Vater ihm verliehenen Rechte auf Elsas Hand entsagte er unter solchen Umständen gern und führte Ortrud, des Friesenfürsten Radbods Tochter, als Gemahlin heim. Nunmehr erhebt er vor dem König und seinem Gefolge offene Klage gegen Elsa, die er des Brudermordes zeiht. Mag Heinrich ein gerechter Richter sein! — Der König und die Edlen zeigen sich ob der Anschuldigung Friedrichs erschüttert. Es scheint ihnen unfaßbar, daß die Tochter des Herzogs von Brabant so fürchterlicher Tat fähig sein könnte. Erbittert begründet Telramund seine Klage und häuft neue Beschuldigungen zu der alten. Traumselig ist die eitle Magd (Elsa), die voll Hochmut seine Hand von sich stieß. Sie hoffte wohl, wenn sie des Bruders ledig wäre, als Herrin von Brabant dem Lehnsmanne mit Recht ihre Hand zu versagen, um geheime Buhlschaft zu pflegen. — Der König befiehlt, die Beklagte zu rufen und bittet Gott um Erleuchtung für ein weises und gerechtes Urteil.

Unter großer Feierlichkeit wird das Gericht bestellt. Der König hängt seinen Schild an die Eiche, die Sachsen und Thüringer stoßen ihre entblößten Schwerter in die Erde, die Brabanter legen sie vor sich nieder. Nicht eher soll der Schild den König bergen, nicht eher das Schwert zur Scheide zurückkehren, bis hier durch Urteil Recht gewährt ist. So ruft der Heerrufer Elsa zur Stelle.

In weißem, einfachem Gewande erscheint die Schwerbezichtigte an der Spitze ihrer Frauen, die im Hintergrunde zurückbleiben, während Elsa langsam und verschämt vor den König tritt. Ihr Nahen erweckt allseitige Sympathie. Wäre es möglich, daß sie, die so licht und rein sich gibt, schwerste Blutschuld auf sich laden konnte? Sie weiß, aus welchem Grunde sie hierher entboten ward. Mit stummer Geste erkennt sie den König als Richter an. Die Frage, was sie auf die Klage zu entgegnen hat, beantwortet sie mit einer Gebärde, die den Verzicht auf eine Verteidigung ausdrücken soll; den Worten des Königs: „So bekennst du deine Schuld?" antwortet nur der Seufzer: „Mein armer Bruder!" Ihr Benehmen muß die Umgebung seltsam berühren. Wie entrückt und träumend vertraut sie ihrem forschenden Richter: Als sie in trüben Stunden ihres Herzens tiefstes Klagen Gott im Gebete anvertraut hatte, versank sie in süßen Schlummer. Ein Traum wunderbarer Art verkündete ihr da, daß ein Ritter in lichter Waffen Scheine, ein goldenes Horn an der Seite, ihr Streiter, der Verteidiger ihrer Unschuld werden sollte. Dieses Recken harrt sie. — Ihr Wesen macht durchaus den Eindruck frommer Reinheit und Schuldlosigkeit; es rührt die Männer zu innigem Mitgefühl und veranlaßt den König, sich an Telramund mit der Frage zu wenden, ob er wohl bedacht habe, wen er anklage. Der erklärt indessen schroff: Ihn täusche nicht dieses träumerische Sichgeben; sie schwärme von ihrem Buhlen. Glaubwürdig ward ihr Frevel ihm bezeugt; sein Stolz verbiete es, den Zweifel durch Zeugnis zu besiegen. Hier stehe er, mit dem Schwerte seine Ehre zu wahren. Vergaß der König jene Dienste, die Telramund ihm einst im Dänenkriege leistete? — Heinrich wehrt der aufbrausenden Empfindlichkeit. Gott selbst kann hier nur entscheiden und die Unschuld an den Tag bringen. Auf denn zum Gottesgericht!*) Der König

*) Die Entscheidung einer strittigen Sache im Wege des Gottesurteils („Ordalie" vom angelsächsischen „ordâl") war im Mittelalter

hat sein Schwert entblößt und feierlich in die Erde gestoßen. Beide Parteien, Friedrich von Telramund und Elsa, erklären auf Befragen ihr Einverständnis mit dem Kampfe auf Leben und Tod im Gottesgericht. Wen aber erwählt sich die Jungfrau zum Streiter? Des im Traume verheißenen Ritters will sie harren, der Gottgesandte soll ihr Retter sein. Als Lohn für seine Tat bietet sie ihm die Krone des Herzogs von Brabant; und will er sie zur Gattin an seine Seite erheben, so will sie sich glücklich preisen und ihm geben, was sie ist. —

Die Sonne steht im Zenit, Zeit ist's, daß der Ruf ergehe. Die Heerhornbläser verkünden ihn nach den vier Himmelsrichtungen, der Heerrufer fordert auf: „Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam für Elsa von Brabant, der trete vor!" Langes Schweigen ist die Antwort, ungehört verhallte der Ruf. So bittet Elsa den König, noch einmal die Aufforderung ergehen zu lassen. Der gleiche Erfolg! „In düstrem Schweigen richtet Gott!" — Da wirft sich Elsa auf die Knie. Gläubigen Herzens fleht sie in heißer Inbrunst zu Gott, er möge ihr den verheißenen Beschützer und Zeugen ihrer Unschuld im Augenblicke höchster Not entsenden.

Unter den der Schelde zunächst Stehenden macht sich plötzlich eine tiefgehende Bewegung bemerkbar. Dort in der Ferne wird, von einem Schwane gezogen, ein Nachen mit einem Ritter sichtbar. Er nähert sich allmählich. Alle blicken auf das gottgesandte Wunder. Ein Recke in glänzendem Waffenschmucke! Der Nachen an goldener Kette vom Schwan geleitet! Man eilt zum Ufer, der König zeigt sich tief bewegt, Telramund und Ortrud bleiben im finsteren Unmute allein im Vordergrunde, ebenso Elsa, die aus den Schilderungen des Volks mit entzückter Miene vernahm, daß ihr Gebet Erhörung fand. Wie er ihr im Traume erschienen, nahet der Ritter sich jetzt: In silberner Waffenrüstung, den

sehr häufig, namentlich der gerichtliche Zweikampf (Holmgangr), bei dem der Besiegte durch Kampfurteil auch für den Schuldigen erklärt wurde.

Helm auf dem Haupte, den Schild im Rücken, ein gülden' Horn zur Seite. Während das Volk den Ankommenden jubelnd und ergriffen zugleich begrüßt, hat sich Elsa umgewandt und beim Anblick Lohengrins einen Schrei des Entzückens ausgestoßen. Telramund folgt in sprachlosem Erstaunen den Vorgängen; Ortrud vermag nur mit Mühe ihren kalten Stolz zu bewahren, beim Anblick des Ritters und des Schwanes durchzuckt sie ein furchtbarer Schreck. — Nun legt sich tiefes Schweigen über die Menge. Lohengrin hat, den Nachen verlassend, sich zu seinem gefiederten Freunde geneigt: Er sei bedankt für seinen Dienst und möge durch die weite Flut dahin zurückkehren, woher er kam, um nur zu Heil und Glück sich wieder einzustellen. Der Schwan wendet den Nachen und schwimmt, von Lohengrins wehmütigen Blicken verfolgt, zurück. Flüsternd tauscht das Volk seine Ergriffenheit über das Wunder aus.

Jetzt schreitet Lohengrin feierlich auf König Heinrich zu, ihm seine Huldigung darzubringen. Der König dankt ihm: „Erkenn' ich recht die Macht, die dich in dieses Land gebracht, so kommst du uns von Gott gesandt?" Lohengrin bestätigt das: Zum Kampfe für schwer beklagte Unschuld ist er hier erschienen. Darum wendet er sich an Elsa mit der Frage, ob sie ohne Bangen und Furcht sich seinem Schutze anvertrauen will. Sie sinkt, von seligem Gefühl überwältigt, ihm zu Füßen: Wenn er im Kampfe für sie siegt, will sie des Erretters Weib werden. Doch soll er ihr Gatte heißen, soll er Land und Leute schirmen und nichts das Glück trüben, so muß Elsa ihm ein Gelübde ablegen: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!" Sie verspricht alles im Rausche des augenblicklichen Glücks, das so jäh auf sie eindrang. Bedeutungsvoll wiederholt er die Bedingung; als Antwort wird ihm: „Wie du mich schirmst in meiner Not, so halt' in Treu' ich dein Gebot!" Ergriffen sinkt sie an seine Brust.

Nunmehr übergibt Lohengrin die Braut der Hut des Königs und schreitet feierlich in die Mitte vor: Volk und Edlen verkündet er, daß Elsa frei von jeder Schuld, daß Telramunds Anklage falsch ist und Gottes Urteil hier entscheiden soll. Sein kühnes, männlich-sicheres Auftreten läßt die Freunde Telramunds erzittern. Sie raten Friedrich davon ab, sich in den Kampf einzulassen. Sein harrt der Unsieg und bitt're Reue; denn jener Ritter ist von höchster Macht geschützt. Zwar schwankt Telramund einen Augenblick, dann aber drängen ihn finsterer Trotz und leidenschaftliche Erregung zur Entscheidung für den Kampf: „Viel lieber tot als feig!" Welche Zauber auch den Fremdling hergeführt, sein stolzes Drohen schüchtert ihn nicht ein. — So beginnen sächsische und brabantische Edelleute mit der Abmessung des Kampfplatzes, der mit Speeren abgesteckt wird. Der Heerrufer verkündet in feierlichen Worten den Beginn des „ordâl", des Gottesgerichts: „Den Kampf hier keiner stören soll! Wer nicht wahrt des Friedens Recht, der Freie büß' es mit der Hand, mit seinem Haupt büß' es der Knecht!" Den Streitern vor Gericht wird Beobachtung der Treue zur Kampfespflicht gemacht: „Gott richtet euch nach Recht und Fug, drum trauet ihm, nicht eurer Kraft!" Der König ist in der Mitte des Kampfplatzes zum Gebet getreten: Der Herr möge dem Kampfe zugegen sein und durch Schwertes Sieg sein Urteil sprechen, damit Trug und Wahrheit sich klar erweisen. Des Reinen Arme geb' er Heldenkraft, des Falschen Stärke breche er. Während Lohengrin um ein „wahr' Gericht" den Himmel anfleht, baut Ortrud fest auf Telramunds Kraft und Friedrich bittet Gott, seine Ehre nicht zu verlassen.

Heerhörner verkünden mit langgezogenem Rufe den Kampf, dreimal schlägt der König mit dem Schwerte gegen seinen Schild, um damit das Zeichen zur Kampfstellung, zum Entblößen der Waffen und zum Beginn zu geben. Trotz des wütenden Ungestüms, mit dem Telramund, seiner körperlichen Kräfte sich bewußt, auf Lohengrin eindringt, wehrt

dieser doch den Gegner ruhig ab und streckt ihn bald mit einem gewaltigen Streiche zu Boden. Dann setzt er des Schwertes Spitze an die Kehle des Besiegten: Das Leben ist in seiner Hand! Er schenkt es ihm. Mag es der Reue geweiht sein!

Der Ausgang des Gottesgerichts hat eine elementare Erregung unter allen Anwesenden hervorgerufen. Die Edlen und Mannen drängen sich jubelnd in den Kreis, der König hat Elsa Lohengrin zugeführt, die in höchstem Entzücken an seiner Brust ruht. Ihren Worten der Hingabe wehrt der Ritter sanft. War es doch ihre eigene Reinheit und Unschuld allein, die seinem Schwerte den Sieg verlieh. Unter den stolzen Siegeschor der Männer mischen auch Ortrud und der qualvoll am Boden sich windende Friedrich von Telramund ihre Stimme. Gott hat ihn geschlagen, machtlos liegt er hier, dahin seine Ehre, sein Ruhm! Indessen Ortruds teuflischer Charakter hat die Gegenwart mit ihrer Erniedrigung längst überwunden; nicht ist es ihre Sache, in sentimentaler Betrachtung über einem schweren Mißgeschick zu sinnen. Rache bleibt der Gedanke, der sie stolz inmitten des Schimpfes ihres Gatten aufrecht erhält. Die rohe Kraft hat hier versagt; so gilt es, der Tücke Netze zu spinnen. Und ihre Fäden setzen bei der Frage an: „Wer ist's, der ihn geschlagen?" Von hier aus finden ihre teuflischen Ränke schon den geeigneten Weg zur Tat. Das Geheimnis, das über der Herkunft des „gottgesandten" Streiters ruht, wird ihr, in des Mißtrauens brennende Pein umgekehrt, eine geeignete Waffe in der Hand anderer sein. — Unterdessen haben die Sachsen Lohengrin, die Brabanter Elsa auf den Schild erhoben und im Triumph davongetragen.

Zweiter Aufzug: Nacht im Hofe der Burg von Antwerpen. Die Mitte des Hintergrundes nimmt die Ritterwohnung (der Palas) ein, links daran die Frauengemächer (Kemenate), rechts vorn der Eingang zum Münster, auf dessen Stufen Telramund und Ortrud in unansehnlicher,

ärmlicher Kleidung sitzen, im Hintergrunde rechts das Turmtor. Von den Fenstern des Palas flutet der Lichtschein in den düstern Hof, die Fanfaren der Posaunen und Hörner dringen von dort in die stille Nacht. Während Friedrich in dumpfem Schweigen vor sich hinbrütet, heftet Ortrud unverwandt ihre Blicke auf die erleuchteten Fenster. Sie vermag nicht der Mahnung des Gatten zu entsprechen, ihm zu folgen, damit sie der junge Tag nicht hier in ihrer Schmach antreffe. Der Glanz des Festes ihrer Feinde bannt sie wie mit magischer Gewalt, aus ihm saugt sie das furchtbar tödliche Gift, das ihr Elend in Freude wandeln soll. In herber Erbitterung tritt Telramund vor sie hin, um mit Vorwürfen das „fürchterliche Weib" zu überhäufen: Was bannt ihn noch in ihre Nähe? Warum flieht er sie nicht? All seine Ehre und seinen Ruhm verlor er durch ihre Ränke und Tücken! Des Reiches Acht ist über ihn ausgesprochen, zertrümmert liegt sein Schwert, sein Wappen zerbrochen, verflucht ist der Vaterherd! Selbst der Räuber flieht den Gefemten. Wütender Schmerz wirft ihn zu Boden, während lustige Fanfaren aus dem Palas herübertönen. Ortrud gibt sich den Anschein, als beachte sie den Ausbruch seiner Leidenschaft nur wenig. Erst als Friedrich in starrer Heftigkeit bedauert, daß man ihm die Waffe geraubt, mit der er sie erschlüge, setzt sie mit ihrem beißenden Hohne ein: „Friedreicher Graf von Telramund, warum mißtraust du mir?" In tiefem Groll deckt Telramund ihre Pläne auf: War sie es nicht, die ihn zum falschen Zeugnis gegen die unschuldige Elsa verführte, indem sie ihm vortäuschte, sie habe mit eigenen Augen gesehen, wie Elsa den Bruder im Weiher inmitten des düsteren Waldes ertränkte? Die ihn durch die Weissagung vom Wiederaufblühen des alten Fürstenstammes Radbod auf dem Brabanter Throne dazu bewog, Elsas reine Hand zurückzuweisen und sein Lebensschicksal mit dem ihrigen zu verknüpfen? Sie war es, die seinen geachteten Namen in den Staub zog durch Lug und Trug. Nun hat ihn Gott dafür geschlagen. —

Nur mit Aufbietung aller Willenskraft beherrscht sich Ortrud gegenüber den tödlichen Kränkungen, die ihrem Stolze widerfahren. Die Nennung des Namens Gottes, an den sie nicht glaubt, gibt ihr die alte Ruhe wieder. Mit bitt'rer Ironie wendet sie sich Friedrich zu: Nennt er seine Feigheit Gott? Droht er dem wehrlosen Weibe? Sein Drohen ist am unrechten Platze; ihm, der all das Elend schuf, hätte er so begegnen müssen und der Sieg wäre sein gewesen! Gottes Kraft stähle dem Ritter den Arm? Nur einen einzigen Tag soll er ihr Macht geben und sie wird ihm sicher zeigen, welch' schwacher Gott es ist, der ihn beschützt! — So nährt die „wilde Seherin" und Ränkespinnerin unter der Asche den fast verglommenen Funken der Hoffnung von neuem. Friedrich schaudert zusammen, als er erkennt, daß dieses Weib über ihn unheilige Macht besitzt, an der sein wütender Trotz zerschellt. Sie zieht ihn neben sich nieder und raunt ihm ins Ohr von dem, was die Stunde eingibt, da ihr das Seherauge leuchtet. Die Schwelger dort oben strecken sich zu üppiger Ruhe, die Lichter verlöschen. Wer ist der Held, den ein Schwan ans Land gezogen? Was gibt er drum, wenn sie ihm anvertraut: Sobald der Ritter gezwungen wird, Namen und Herkunft zu nennen, dann ist seine Zaubermacht zu Ende! Begriff er sein strenges Gebot? Niemand aber hat die Gewalt, sein Geheimnis ihm zu entreißen, als die, der er die Frage nach seiner Herkunft so streng verbot. — Elsa! So gilt es, diese zu verleiten, gerechten Argwohn in ihr zu wecken, den Ritter des Zaubers anzuklagen! Nicht umsonst ist sie geheimer Künste kundig. Sie weiß, daß jedes Wesen, das durch Zauber stark ist, die Kraft verliert, wird ihm des Leibes kleinstes Glied entrissen. Hätt' er im Kampfe jenen auch nur des Fingers Spitze beraubt, so wäre der Held in seiner Gewalt gewesen ... Mehr und mehr spinnen ihn die Fäden ihrer List ein. Telramund glaubt in der Tat der Überredungskunst seines Weibes, daß nur ein platter Zaubertrug, den er

zu zerstören fähig, ihn seiner Ehre verlustig machte. Mit unheimlicher Freude gewahrt sie, wie der Rache süße Wonnen den schon Verzweifelten neu beleben. Während in den Gemächern der Burg die Ahnungslosen sich dem süßen Schlummer anvertrauen, wacht hier das Unheil, vom glimmenden Funken zur lodernden Flamme entfacht; der Rache Werk beginnt!

Auf dem Söller der Kemnate erscheint Elsa in weißem Gewande. Sie lehnt sich an die Brüstung und schaut zum Sternenhimmel empor. Den Lüften, die ihre Klage oft so traurig erfüllte, muß sie nun auch dankbar ihr Glück enthüllen. Kam er doch durch sie gezogen, — er, für den ihre Wangen jetzt in Liebe erglühen. — Im Augenblick hat Ortrud ihren teuflischen Plan erwogen. Jene Glückliche dort oben soll der Stunde fluchen, die sie mit ihr zusammengeführt. Friedrich mag sich entfernen: „Sie ist für mich! — Ihr Held gehöre dir!" In ihrer Stellung auf den Stufen des Münsters verharrend, ruft Ortrud laut klagend Elsas Namen in die Nacht. Der Appell an das reinmenschliche Mitleid der ahnungslosen Elsa soll ihrer Rache die Wege ebnen. So vollzieht ihre teuflische Natur den letzten Schritt, der sie von ihrer Zusammengehörigkeit mit allem trennt, was ein fühlendes Geschlecht als Himmelsgabe mit auf den irdischen Pilgergang erhielt. Elsa erkennt Ortruds Stimme, die jetzt den bittenden Ton des Elends annimmt: Will auch sie die Ärmste ganz verleugnen? Was tat sie, die in des Waldes ferner Einsamkeit friedsam dahingelebt? Der mitleidvollen Antwort Elsas: „War ich es, die dir Leid gebracht?" begegnet sie mit neuer Lüge: Telramund, von unseligem Wahne betört, die Reine schwerster Schuld zu bezichtigen, verzehre sich jetzt in Reu' und Buße über seine Tat. Ihr dort lächelt das Glück, Ortrud wandelt auf des Todes Spur. Will sie die Unglückliche von sich stoßen? — Elsa ist tief bewegt. Jetzt, wo der Allmächtige sie mit der Fülle hellsten Lichtes übergoß, soll sie des Elends sich nicht erbar-

men? „Harre mein! Ich selber laß dich zu mir ein!“ Mit diesen Worten tritt sie vom Söller zurück, um herabzueilen.

In den kurzen Augenblicken des Alleinseins loht die teuflische Natur Ortruds in wilder Leidenschaft empor. Nicht kennt sie den Gott der Christenheit. Ihre Götter sind Wodan und Freia. Mögen sie ihre Rache stärken, Trug und Heuchelei ihr segnen, damit sie im Dienste der heiligen Sache die Schmach durch Vernichtung der abtrünnigen Frevler bestrafe. — Als Elsa mit zwei lichttragenden Mägden im Burghofe erscheint, hat sich Ortruds Erregung in erheuchelte Demut verwandelt. Sie wirft sich der Nahenden zu Füßen. Elsa hebt sie bestürzt auf: Sie, die sie nur in Stolz und Pracht erblickte, soll nicht am Boden vor ihr liegen. Trug sie Haß im Herzen, verziehen sei er ihr, wie auch sie um Verzeihung für das bittet, was Ortrud durch sie litt. Den Gatten wird sie bitten, Friedrich Gnade zu gewähren. Und heut' beim Gang zum Münster soll Ortrud, geschmückt mit prächtigen Gewändern, ihr zur Seite schreiten. — Ortrud dankt heuchlerisch. Als Bettlerin will sie sich Elsas Diensten weihen. Hat ihr auch ein grimmes Geschick alles genommen, was an der Welt Glanz erinnert, so blieb ihr doch die Kraft des klaren Blicks, mit dem sie über Elsa wachen und sie beschützen will vor der Reue Not. Die Warnung fällt auf fruchtbaren Boden. Betroffen fragt Elsa, was die Worte zu bedeuten haben; langsam und mit diplomatischer Meisterschaft nähert sich Ortrud ihrem Ziele: Sie schaut ruhig in die Zukunft und will Elsa vor dem allzugroßen Zutrauen warnen, das sie ihrem Glücke entgegenbringt; möge dieses nie so wundersam dahinschwinden, wie es durch Zauber kam! — Elsa zuckt zusammen. Unbewußt empfindet sie die Kälte der Schlange, die sie mit ihren Windungen umstrickt. Und dennoch kann sie nicht glauben, daß diese Augen lügen, diese demutvolle Haltung berechnende Täuschung sein soll. Unter mitleidvoller Trauer wendet sie sich Ortrud wieder zu:

Die Ärmste kennt wohl nicht den festen Glauben eines liebenden Herzens. So mag sie bei ihr einkehren, um Belehrung zu finden. In tiefem Ingrimm entschlüpft den Lippen Ortruds die leise Drohung: „Ha! Dieser Stolz, er soll mich lehren, wie ich bekämpfe ihre Treu': gen ihn will ich die Waffen kehren, durch ihren Hochmut werd' ihr Reu!" — Während die Frauen in der Kemnate verschwinden, tritt Telramund aus dem Dunkel des Hintergrundes hervor. Festes Vertrauen auf die dämonischen Künste seines Weibes beseelt ihn. Was ihre List ersann, es mag als Unheil über dieses Haus hereinbrechen. Seinem Falle mögen die anderen folgen. Nur ein Gedanke beseelt ihn: Tod dem Räuber seiner Ehre!

Die Dämmerung des jungen Tages, die sich bereits bemerkbar gemacht hat, bricht vollends herein und verscheucht mit den Schatten der Nacht auch das Böse, das unter ihren Fittichen Ränke spann. Den beiden düsteren Eingangsszenen steht der Beginn der folgenden als wirkungsvoller Kontrast gegenüber. Es beginnt sich auf der Burg zu regen. Die Türmer blasen ihr Morgenlied, von entfernteren Türmen wird ihnen Antwort. Im Hofe entfaltet sich bald buntes Leben. Der Königsruf der vier Heerhornbläser beruft die brabantischen Edlen und Mannen vor dem Münster zusammen. Man begrüßt sich in freudiger Erregtheit. Dem zweiten Königsrufe folgt die Verkündigung des Herolds, daß nach des Königs Wort und Willen Friedrich von Telramund, der untreu den Gotteskampf gewagt, mit Acht und Bann belegt ist. Wer sich zu ihm gesellt, verfällt der gleichen Strafe. Weiter hat des Königs Gnade den gottgesandten, fremden Ritter, den Elsa zum Gemahle sich erkor, mit Land und Krone von Brabant belehnt. Doch will der Held nicht Herzog, sondern „Schützer von Brabant" genannt sein. Der heutige Tag gilt der Feier des Hochzeitsfestes. Morgen schon entbietet der neue Herr die Mannen kampfgerüstet zur Heeresfolge. — Begeistert versprechen die Ritter und Edlen ihre

Gefolgschaft bis auf vier, die als unzufriedene Elemente sich seitlich im Vordergrunde zusammenfinden und unter die sich Telramund, der, hinter einem Mauervorsprung des Münsters verborgen, die Vorgänge belauschte, mit verhülltem Gesichte mischt. Sein Platz ist da, wo die Widersacher stehen; ihre Unzufriedenheit zu schüren und so das Verderben heraufzubeschwören, sein einziges Lebensziel. Er will dem „Schützer von Brabant" wehren, gegen einen Feind zu ziehen, der nie das Land bedroht. Die Vier prallen entsetzt zurück, als sie den Gefemten erkennen, den jeder Knecht niederstoßen darf. Sie drängen den Verwegenen zurück und verbergen ihn vor dem Volke. — Schon verkünden Edelknaben das Nahen Elsas, machen eine breite Gasse von der Kemnate bis zum Münster frei und nehmen am Portal des Gotteshauses Aufstellung.

Der lange Zug der Frauen bringt die Braut, die als demütige Dulderin von den Edlen und Mannen lebhaft begrüßt wird. Elsa, mit prächtigem Schmucke angetan, schreitet dem Münster zu. In ihrem Gefolge befindet sich auch Ortrud, von den anderen Teilnehmern an der Feier sichtbar gemieden. Mit sich steigerndem Ingrimm hat diese die Haltung der Edelfrauen wahrgenommen. Als Elsa unter enthusiastischen Zurufen des Volkes eben den Fuß auf die erste Stufe zum Münster setzt, vertritt ihr die Wütende den Weg und zwingt Elsa, zurückzuweichen. In leidenschaftlichem Zorn kommt das Geständnis aus Ortruds Munde: Nicht wie eine Magd folgt sie; ihr gebührt der Vortritt, Elsa soll sich vor ihr beugen! Nur kurze Zeit konnte sie sich vergessen, der Verhaßten kriechend zu nahen. Jetzt verlangt sie Rache für ihr Leid, fordert ihr altes Recht. Ein falsches Gericht hat ihren Gatten verbannt, einen Mann, dessen Namen alle Welt in Ehren nannte. Wie lautet denn der Name dessen, der ihn besiegte? Kann Elsa verkünden, ob sein Geschlecht und sein Adel wohl bewährt? Woher ihn die Fluten trugen? Der schlaue Held tat wohl mit dem Ver-

bot, da ihm die Frage nach der Herkunft grimme Pein verursacht hätte. — Entrüstet weist Elsa den schweren Verdacht zurück, da Gottes Richterspruch dem Schwerte ihres Gatten den Sieg verlieh. Doch drohender tritt ihr Ortrud entgegen: Wie bald wäre es um die Reinheit jenes Helden geschehen, müßte er die Zauber enthüllen, durch die er solche Macht gewann! Wenn es daher Elsa nicht wage, ihn zu fragen, so hätten alle das Recht, an seiner Reinheit zu zweifeln. — Es liegt Ortrud daran, Mißtrauen und Verdacht auch in den Herzen des Volks zu erregen, das solchem Gifte gegenüber sich von jeher leicht empfänglich gezeigt hat.

Den peinlichen Auftritt beendet die Dazwischenkunft des Königs und Lohengrins, die mit dem Gefolge der Brabanter sich durch die Menge drängen. Elsa wirft sich ihrem Beschützer an die Brust, streng fragt der König, wer hier den Kirchgang zu stören wage. Elsa bekennt: Diese Frau, deren Jammer sie rührte, die sie vor der Pforte ihrer Kemnate fand und zu sich aufnahm, so lohnt sie die Güte, indem sie Lohengrin vor ihr verdächtigt. Der Blick des Ritters weist Ortrud hinweg von einer Stätte, wo ihren Künsten kein Sieg erblüht. Aber auf seine Frage an Elsa, ob das Gift in ihr Herz gegossen sei, antwortet diese nur mit stummem Weinen ... Kaum hat der Zug sich geordnet und Lohengrin führt Elsa die Stufen zum Münster empor, so bietet sich ein zweites Hindernis: Friedrich von Telramund tritt, entsetzt von allen gemieden, den beiden entgegen. Nun Ortruds List scheiterte, versucht er es mit dem Mut der Verzweiflung die Trauung zu verhindern. Umsonst die bedrohliche Haltung der Umgebung des Königs! Umsonst auch das Eindringen der Ritter auf den Gefemten. Er verschafft seiner Stimme Geltung, er will und muß zum Volke reden, soll seine Sache nicht kläglich verloren gehen: Gottes Gericht ward entehrt und betrogen durch eines Zaubrers List. Den Ritter klagt er des Betruges an, — ihn und seine Macht, die er der List verdankt! Das Gericht, das ihm die Ehre nahm, ver-

gaß eine Frage an den Kämpen zu stellen nach Namen, Heimat, Stand und Ehren. Wer ist er, der in einem Nachen von einem wilden Schwane hier ans Land gezogen wurde? Vermag er keine Antwort zu geben, dann steht es um seine Tugend schlecht! — Kaiser und Volk zeigen sich betroffen. Lohengrin entgegnet: Weder Friedrich von Telramund noch der König haben das Recht zu einer solchen Frage. Nur eine ist's, der er Antwort geben muß, — Elsa. Wie sein Blick auf diese gleitet, gewahrt er zu seinem Schrecken, daß sie mit heftig wogender Brust, wie in innerem Kampfe vor sich hinstarrend, dasteht. Hat sie des Hasses Lügenmund betört? Auch Friedrich und Ortrud gewahren triumphierend das veränderte Wesen Elsas, während der König und die Mannen das Geheimnis des Edlen, der durch seine Tat höchsten Adel bewies, treu zu berücksichtigen geloben. Auch Elsa schilt sich undankbar, daß sie für einen Augenblick nur dem häßlichen Mißtrauen Eingang in ihr Herz gönnte. Und doch: Wüßte sie sein Los, sie würde es im Grunde ihres Herzens wahren! — Man umdrängt Lohengrin und gibt die begeisterte Versicherung unbedingten Vertrauens, das der neue Schützer auch jederzeit zu rechtfertigen verspricht. Während Lohengrin allen die Hände schüttelt, hat sich Telramund an die noch mit sich kämpfende Elsa geschlichen. Ein untrügliches Mittel weiß er ihr flüsternd zu nennen: „Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des Fingers Spitze, und ich schwöre dir, was er dir hehlt, sollst frei du vor dir seh'n, — dir treu, soll nie er dir von hinnen geh'n! . . . Ich bin dir nah zur Nacht, rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht!" Da hat Lohengrin die beiden wahrgenommen. Schnell tritt er in den Vordergrund: „Elsa, mit wem verkehrest du?" Die Angeredete sinkt mit zweifelndem, schmerzerfülltem Blicke erschüttert zu seinen Füßen. Der Held verweist den mit ohnmächtiger Wut ringenden Telramund wie auch Ortrud aus der Burg. Dann wendet er sich Elsa zu: In ihrer

Treue liegt ihres Glückes Unterpfand. Will sie, dem Zweifel zu begegnen, die verhängnisvolle Frage an ihn stellen? Doch sie weist in schamhafter Erregung das Ansinnen zurück: „Hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe steh'n!" Die Glocken beginnen zu läuten, aus dem geöffneten Portal des Münsters dringt der Klang der Orgel. So wollen sie vereint vor Gott treten! — Unter feierlichem Geleite führt der König Elsa und Lohengrin die Stufen des Münsters hinauf. Ein zurückgleitender Blick Elsas fällt auf Ortrud, die ihre Rechte drohend nach ihr ausgestreckt hat; ängstlich schmiegt sich Elsa an Lohengrin, der sie in das Gotteshaus führt.

Dritter Aufzug: Ihrem Ende neigen sich der Hochzeit rauschende Festlichkeiten zu. Dem Brautgemache der glücklich Vereinten strebt der Zug der Frauen und der Männer entgegen; jene geleiten Elsa, diese, mit dem König an der Spitze, Lohengrin, — sie führen die Liebenden hier zum Frieden ehelicher Gemeinschaft zusammen. Während Lohengrin sein zitterndes Weib umschlungen hält, tönt das sinnige Brautlied aus dem Munde der Begleiter. Edelknaben nehmen Lohengrin, Frauen Elsa das reiche Obergewand ab. Der König umarmt das Paar, dann entfernen sich die Züge, die Türen des Gemachs werden geschlossen, die Gesänge verhallen.

Elsa ist an Lohengrins Brust gesunken, der sie zum Ruhebette hinführt, wo sie sich beide, aneinandergeschmiegt, niederlassen. Das Lied ist verklungen, zum erstenmal sind sie allein, kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. Elsa, die reine Braut, sein Eigen! Mag ihr Mund es ihm vertrauen, daß sie sich glücklich fühlt. — Wie könnte sie sich glücklich allein nennen, wird ihm zur Antwort im Geflüster. Fühlt sie doch des Himmels Seligkeit im Bewußtsein des Ganzbesitzes, und atmet Wonnen, die nur ein Gott verleihen kann. — Und er? Erst durch ihr Glück wird das seine vollkommen. Wie hehr und rein war doch das Wesen ihrer Liebe. Nie gesehen, hatten sie einander doch geahnt;

zu ihrem Streiter auserkoren, bahnte ihm die Zuneigung zu ihr den Weg; ihr unschuldsvoller Blick zwang ihn zum Minnedienste. — Noch vorher hatte Elsa ihn im Traum gesehen. Als er nun vor ihr stand in Wirklichkeit, erkannte sie Gottes Ratschluß. Sie wollte vor seinem Blick zerfließen, als Blume entzückt seinem Schritte sich beugen. Ist das nur Liebe? Wie soll sie es wohl nennen dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll, wie seinen Namen, mit dem sie ihr Höchstes nennt, und den sie doch nie kennen lernen soll ... Da sind ihre Gedanken schon an der verbotenen Tür, die Saat des Mißtrauens, die Ortruds und Telramunds Haß gesät, sprießt schnell empor! Zärtlich flüstert Lohengrin ihren Namen. Wie süß er seinem Munde entgleitet! Warum wird sie nicht desselben Glücks teilhaftig, und sei es auch nur verborgen vor anderen in trauter Liebesstille? — Er umfaßt sie freundlich: Atmet sie nicht zugleich mit ihm die süßen Düfte, die dort geheimnisvoll zum Fenster hereindringen und den Sinn berauschen? Ohne zu fragen und zu forschen, gibt er sich ihrem Zauber hin, wie da, als er sie zuerst geschaut. Sah er sie auch im Verdachte schwerer Schuld, so mußte ihn doch ihre Reinheit entzücken. — Elsa fühlt sich seiner kaum wert; kein Verdienst vereint sie mit ihm. Wüßte doch auch sie ihn in Not, daß sie mutvoll für ihn einzutreten vermöchte! Kennte sie ein Sorgen, das auf ihm lastet, ein Geheimnis, das sein Mund aller Welt verschweigt; keine Drohung dieser Welt würde es ihr entreißen, gern will sie für ihn in den Tod gehen. Möchte er sie doch stolz machen durch sein Vertrauen, dessen sie sich sonst unwert fühlt, mag er sein Geheimnis sie allein erschauen lassen! — Zum erstenmal bittet Lohengrin die Geliebte, zu schweigen, weil er aus ihrer Rede herausfühlt, in welch' gefährlicher Richtung sich ihr Sinnen und Trachten bewegt. Sie kehrt sich indessen nicht an die Mahnung und dringt weiter mit Bitten auf ihn ein, ihr seines Adels Wert und seine Herkunft in festem Vertrauen auf ihre Verschwiegenheit zu enthüllen. — Lohengrin weist sanft ab-

wehrend auf ihren Schwur hin, dem er Glauben schenkte, und wie hoch ein treues Halten dieses Gelübdes sie doch über andere Frauen stellt. Dann zieht er sie wieder sanft an sich. Mag sie ihm durch ihre unwandelbare, reiche Liebe das vergelten, was er um sie verließ! Sein Los war ihm selbst um eine Krone nicht feil. Nun soll ihre Hingabe das Opfer lohnen. Denn nicht kam er aus Nacht und Leiden, sondern aus Glanz und Wonnen. — Doch Elsa faßt mit dem Blicke des Mißtrauens den leuchtenden Schimmer auf, der bei diesen Worten aus seinen Augen bricht. Wehe! Das Los, dem er um ihretwegen entsagte, war sein höchstes Glück! Sie fühlt schon jetzt, daß er sich nach den alten Wonnen zurücksehnt. Wie kann sie da an seine Treue glauben? Sobald ihn seine Liebe gereut, wird er ihr eines Tages dahinschwinden, sie vernichtet zurücklassend. — Umsonst bittet er sie, sich nicht zu quälen. Er hat schon so viel gesagt, das ihr Mißtrauen schürte und nährte. Quält er nicht sie? Muß sie nicht in ängstlicher Sorge die Tage zählen, die ihrem gemeinsamen Glücke beschieden sind? Wie wäre sie mächtig, ihn zu binden? Voll Zauber ist sein Wesen, durch Wunder kam er her; wer gibt ihr Gewähr, daß ihr Glück nicht dahinschwindet? — Immer mehr hat sie sich in eine fieberische Erregung hineingeredet: Nun denkt sie der Worte Telramunds vor dem Münster. Wollte er ihr zur Nacht nicht nahe sein? „Hörtest du nichts? Vernahmest du kein Kommen?“ Umsonst seine beruhigenden Worte! Sie sieht den Schwan auf der Wasserflut wieder nahen. Nichts kann ihr Ruhe geben, wenn sie nicht weiß, wer er sei. Entsetzt ist Lohengrin aufgesprungen, ihr zu wehren; aber die unselige Frage nach Namen, Fahrt und Art ist schon über ihre Lippen gekommen, das Gelübde gebrochen und mit ihm das ganze junge Glück vernichtet. — In diesem Augenblick gewahrt Elsa Telramund und vier brabantische Edle, die mit gezückten Schwertern durch die hintere Tür eindringen. Sie stößt einen furchtbaren Schrei aus und reicht Lohengrin mit den Worten: „Rette dich!“ die Waffe. Schon holt

Telramund nach ihm aus, als ihn ein Schwertstreich Lohengrins tot zu Boden streckt. Den entsetzten Begleitern Friedrichs entfallen die Waffen; sie stürzen auf die Knie, Verzeihung erflehend. Elsa, die sich vor Lohengrins Brust geworfen hat, um ihn zu schützen, sinkt ohnmächtig zu Boden; er erhebt sie sanft und legt sie auf das Ruhebett. Lautlose Stille herrscht. Dann entquillt der schwere Seufzer seiner Brust: „Weh'! Nun ist all unser Glück dahin!" Auch Elsa fühlt die Wahrheit dieser nur halb vernommenen Worte. Matt schlägt sie die Augen auf: „Allewiger, erbarme dich meiner!" . . .

Die Kerzen sind niedergebrannt, Tagesgrauen dringt durch die Fenster. Aus der bräutlichen Nacht ist eine Nacht des Unglücks geworden! — Auf einen Wink Lohengrins haben sich die vier brabantischen Edlen erhoben, sie entfernen sich mit der Leiche des erschlagenen Telramund, um sie vor das Königs-Gericht zu tragen. Vier eintretenden Frauen befiehlt er, Elsa zu schmücken und zum Könige zu geleiten; dort wird er ihr Antwort geben über des Gatten Art. In traurig-feierlicher Haltung verläßt er das Gemach, die Frauen führen die fassungslose Elsa ab.

Der Vorhang ist gesunken. Aus einer schwermütigen Weise lenkt die Musik allmählich in rauschende Klänge über. In der nächsten Szene sehen wir das farbenprächtige Bild des ersten Aufzugs mit der Aue an der Schelde bei Antwerpen im Lichte des jungen Tags wieder vor uns. Der brabantische Heerbann zieht in einzelnen Haufen, die von Grafen geführt werden, mit Bannern auf. Sobald die Brabanter eingetroffen sind, erscheint auch König Heinrich in voller kriegerischer Rüstung mit seinem Heerbann, von den Mannen stürmisch begrüßt. Herzlich dankt er vom erhöhten Sitze unter der Eiche für die reiche Gefolgschaft. Stolz schlägt sein Herz angesichts dieser Einmütigkeit. Mag nun der Feind vom öden Ost sich nahen, er findet in deutschen Landen einen Empfang durch deutsche Schwerter! —

Doch wo weilt er, den Gott zum Ruhme von Brabant geschickt? — Scheues Gedränge lenkt die Aufmerksamkeit aller dem Hintergrunde zu, wo vier brabantische Edle die Bahre mit der Leiche Telramunds herbeitragen und vor dem König im Auftrage ihres neuen Herrn niedersetzen. Da naht auch Elsa, aber schwankend, von den Frauen ihres Gefolges gestützt, mit gramdurchfurchten Zügen. Heinrich, der ihr entgegengegangen ist, deutet dies auf den Schmerz der bevorstehenden Trennung vom Gatten. Neues Gedränge und Jubelrufe künden das Nahen des Erwarteten; Lohengrin in silberner Rüstung, feierlich, den Ausdruck der Trauer im Antlitz. Freudig heißt ihn der König als tapferen Führer im Streit willkommen; doch Lohengrin wehrt ihm. Nicht kam er, um die zusammengerufenen, kühnen Helden zum Kampfe zu geleiten, — er kommt als Kläger: Hier diesen Mann, der in der Nacht ihn meuchlings überfiel, schlug er mit seinem Schwerte nieder. Alle wenden sich mit Abscheu von der Leiche dessen, dem auf Erden das verdiente Los ward, im Jenseit Gottes Strafe harrt. — Zum andern klagt Lohengrin laut die Frau, die gestern ihm erst angetraut, des Verrats an, zu dem sie Bosheit verleitete. Sie alle hörten es, wie sie ihm feierlich versprach, nie danach zu forschen, wer er sei. Nun hat sie ihren Schwur gebrochen! Durfte er des Zweifels Fragen auch den Feinden verwehren, dem Weibe seiner Herzenswahl muß er Rede stehen und Namen wie Art verkünden. So enthüllt er sein Geheimnis von Monsalvat, dem Gral, seinen Rittern und von seiner Mission als Sohn Parzivals, um Elsas bedrängter Unschuld hilfreich beizustehen. Mit Staunen und höchster Rührung haben die Umstehenden seine Worte vernommen. Elsa steht vernichtet zur Seite, Nacht umgibt sie, der Boden scheint unter ihr zu wanken. Den hehrsten Reinen konnte ihr Mißtrauen verdächtigen; nun blickt sie auf die Trümmer ihres Lebensglücks. Lohengrin umfaßt die halb Bewußtlose und redet in schmerzlicher Ergriffenheit zu ihr:

Was tat sie ihm an! Welche Fülle der Liebe brachte er ihr entgegen! Die Kraft, die an das Geheimnis seiner Herkunft gebunden war, wollte er dem Dienste des reinsten Herzens weihen! Und jetzt? Zertrümmert jede Hoffnung! Die Scheidestunde naht. Umsonst die Vorstellung der Edlen, daß mit ihm des Himmels Segen flieht! Umsonst Elsas Zerknirschung, die zu seinen Füßen Züchtigung für ihren Frevel erleiden will! Er muß scheiden. Schon zürnt der Gral. Und ihr Vergehen, wie schwer rächt es sich auch an ihm und seinem von liebender Hoffnung erfüllten Herzen! Nur eine Buße gibt es für den Fehl: „Getrennt, geschieden müssen wir uns sehen!" Den Bitten des Volks begegnet Lohengrin mit den an den König gerichteten Worten: Hat sich des Grals Ritter der Welt bekannt gegeben und kehrt darauf nicht in seine selige Einsamkeit zurück, so würde dem Ungehorsamen jede Kraft schwinden. Als letzten Trost für die großen kriegerischen Pläne Heinrichs will er ihm die frohe Kunde anvertrauen, daß ihm ein glänzender Sieg beschieden sei. „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemals zieh'n!"

Vom Hintergrunde her ertönt plötzlich der Ruf: „Der Schwan! Der Schwan!" In der Tat nähert sich auf dem Flusse der gefiederte Bote des Gral, den Säumigen zu holen. Traurig wendet sich Lohengrin dem Schwane zu. Wie gern hätte er ihm diese Fahrt erspart! In einem Jahre, wenn die Zeit im Dienste des Gral vergangen wäre, würde er auch ihn vom Zauber des Bösen befreit haben! ... In heftigem Schmerze erklärt er Elsa die geheimnisvollen Worte: Ein Jahr an ihrer Seite — und selig in des Grals Geleite wäre ihr totgeglaubter Bruder zurückgekehrt. Kommt er einst, dann soll sie ihm dies Horn, dies Schwert und diesen Ring übergeben, das Horn als Hilfe in Gefahr, das Schwert als Zeichen steten Siegs, den Ring zum Andenken an den, der sie einst aus Schmach und Not befreit. — Elsa ist ohnmächtig zusammengesunken, Lohengrin übergibt sie den Frauen

der Begleitung und eilt dem Ufer zu. Da tritt Ortrud plötzlich mit jubelnder Gebärde vor Elsa: Mag er heimfahren, der stolze Held! Wohl hat sie ihn erkannt und auch des Schwanes güldene Kette; mit ihr haben ihre Zauber einst Elsas Bruder, den Erben von Brabant, in einen Schwan verwandelt. Dank ihr, daß sie den Ritter vertrieb, der, wäre er länger geblieben, auch noch den Bruder befreit hätte. Möchten alle sehen, wie sich die alten Götter an denen rächen, die sich von ihnen abgewandt. — Lohengrin, bereits im Begriff, den Nachen zu betreten, hat Ortruds schlimme Worte vernommen. Wird ihm der Gral für all das Leid, das ihm beschieden, die Macht geben, schon jetzt erlösend und befreiend auch hier zu wirken? Zu stummem, inbrünstigem Gebete sinkt er in die Kniee. Da schickt der Gral als Zeichen, daß er ihn erhörte, eine weiße Taube, die sich über den Nachen niedersenkt. Mit lebhafter Freude springt Lohengrin auf und löst dem Schwane die Kette. Dieser taucht in den Fluten unter, an seiner Stelle erscheint Elsas Bruder Gottfried, der Herzog von Brabant, der, jauchzend begrüßt, auf seine Schwester zueilt, indessen Ortrud mit einem Schrei zusammenbricht. — In der allgemeinen Verwirrung hat Lohengrin den Nachen bestiegen, den nun die Taube zieht. — Während die brabantischen Edlen ihrem zurückgekehrten, jungen Herzoge huldigen, wenden sich Elsas Blicke dem Flusse zu. In weiter Ferne gewahrt sie Lohengrin und gleitet mit dem Rufe: „Mein Gatte! Mein Gatte!“ in Gottfrieds Armen entseelt, langsam zur Erde.

3. Die „Lohengrin"-Musik.

Von der übertragenen und bildlichen Bedeutung der Lohengrin-Sage ist bereits in der Vorgeschichte der Oper des Längeren die Rede gewesen. Wenn auch Wagner in seinen „Mitteilungen" den christlich-romantischen Zug im wesentlichen als rein äußerliche Einkleidungs-Erscheinung bezeichnet, so wird man über den Geist des Dramas nach dieser Seite hin nicht einen Augenblick im unklaren sein. Der Mythos, der sowohl in das griechische Altertum hinübergreift, sich dort als Menschensehnen und Gottheitsideal vorfindet, wie auch in der germanischen Sage vom Sonnengott, der sich in die Arme der Nacht sehnt, ein Seitenstück findet, zeigt, wie viele Fäden von dieser Idee nach den Vorstellungen und Gedanken hinlaufen, welche die Kulturmenschheit von jeher bewegt und zur dichterischen Äußerung angeregt haben. Indessen, von dieser breiten Basis abgesehen, zeigt doch die Einzelausführung jene Ethik, die, instinktiv in den Religionen aller Kulturvölker vorhanden, doch im Christentume die reinste Höhe erreicht hat. Und von solcher Anschauung war auch der Dichter Wagner bei Formung und Ausgestaltung des Stoffs durchaus beseelt, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu sein, aber doch bei deutlicher Einwirkung der mit dem Leben und seinen Kräften verschmolzenen Grundsätze nach solcher Richtung hin sich äußernd. Vor allem gilt in dieser Hinsicht die causa movens für die Absendung des Gralritters als bezeichnend: Bedrängter Unschuld zu Hilfe zu eilen, das reine Herz eines Menschen vom Verdachte der Sünde zu reinigen, kam Lohengrin aus seiner Atherhöhe zur Erde. Auch der Gegensatz von Ortrud als Anhängerin der alten germanischen Götter zu Lohengrin als Vertreter des Christentums (Gral), der Sieg dieses über die Irrlehren, Zauber und Intrigen eines heidnischen Mystizis-

mus sprechen deutlich für solche Tendenz, die ja dann später durch „Parsifal“ (Gral, Amfortas, Parsifal — Klingsor, Kundry) sehr sinnfällig spezialisiert wird und auch in dem großzügigen Hauptmomente der Nibelungensage mit der Götterdämmerung ein Seitenstück besitzt.

Über die musikalisch-dichterischen Leitgedanken des „Lohengrin“, über die immer mehr sich vollziehende Umwandlung der Oper zum Drama, äußert sich Wagner in den viel angeführten „Mitteilungen an meine Freunde“ sehr zielbewußt: „Ich geriet in die innigste und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde Melodie zu rechtfertigen ist. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit, ersetzte ich ihr nun aber durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich sie als Bedürfnis für die Melodie fühlen konnte. War die gewohnte Opernmelodie, in ihrer endlich höchsten Armut und stereotypen Unwandelbarkeit, von den modernen Opernkomponisten durch die raffiniertesten Künsteleien (Rossinis Schlußkadenzen) eben nur neu und pikant zu machen versucht worden, so hatte die harmonische Beweglichkeit, die ich meiner Melodie gab, im Gefühle eines ganz anderen Bedürfnisses ihren Grund. Die herkömmliche Melodie hatte ich eben vollständig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandteil aus dem Sprachverse, gab ich ihr nun, anstatt des falschen rhythmischen Gewandes, dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdrucks durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte; und mit entschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren im ‚Lohengrin

beobachtet, in welchem ich somit die im ‚Fliegenden Holländer' eingeschlagene Richtung mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung führte." — Selbstverständlich kam Wagner hierbei der dramatische Stoff sehr zu Hilfe, der es ihm möglich machte, die gewonnene Anschauung frei zu tönender Form zu bringen. Das Phantasievolle des Stoffs mußte auch seine musikalische Phantasie aufs lebhafteste befruchten. So erzielte er eine bisher noch nicht erreichte Einheitlichkeit dichterischer und musikalischer Ideen, — hier ins Reich kühnen Gedankenflugs, einer Welt überirdischen Glanzes erhoben, in den „Meistersingern von Nürnberg" dann abgetönt zu des Lebens köstlicher Poesie, dem echt menschlichen Humor.

Auch für das „Lohengrin"-Vorspiel besitzen wir einen Kommentar von der Hand des Meisters, in dem es heißt: „Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des ‚heiligen Grales' geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch

der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

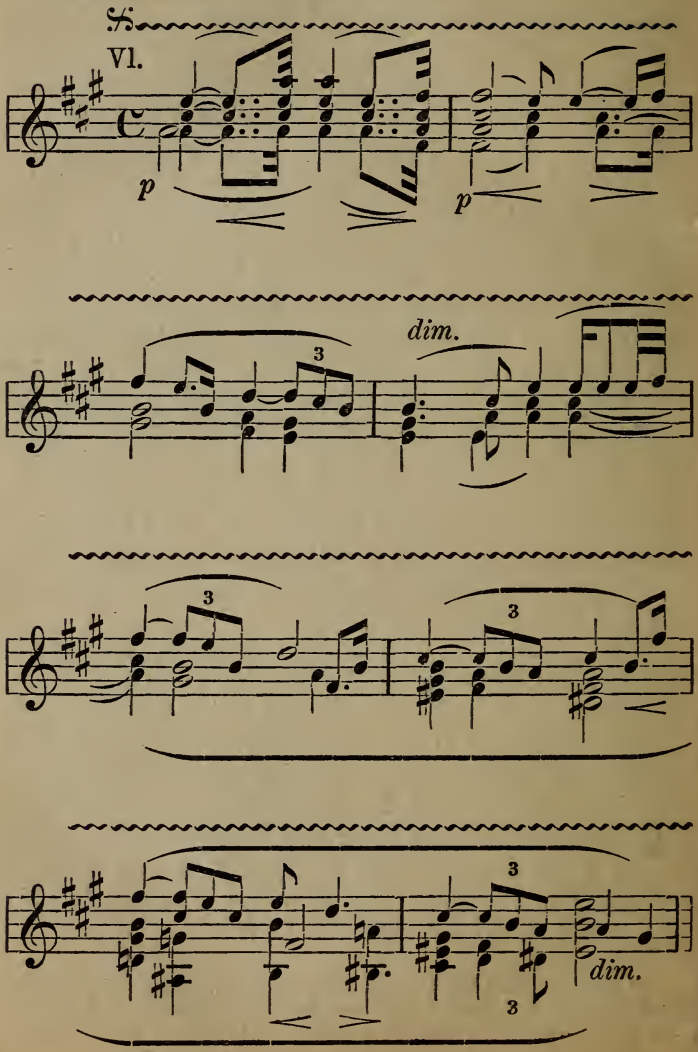
„Diese wunderwirkende Daniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des ‚Lohengrin' — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die

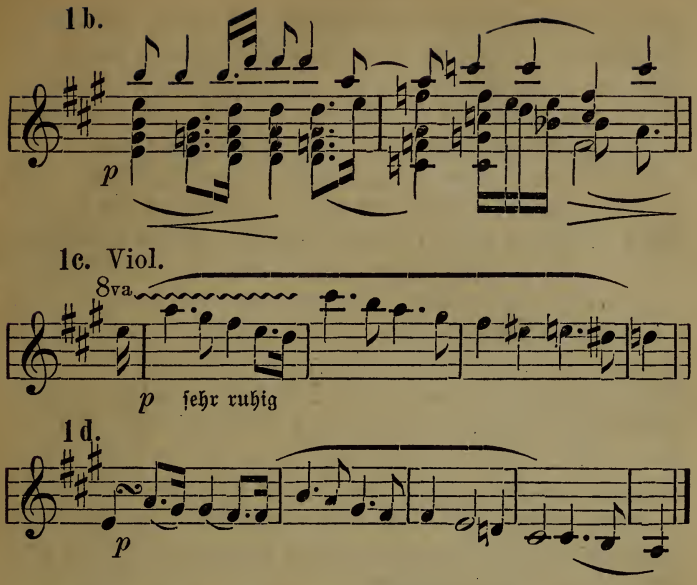
göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der ‚Gral' aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von neuem der Welt zu: den ‚Gral' ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen; und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich gemacht." *)

Das „hellste Licht blauen Himmelsäthers" mit seinen tönenden Schwingungen breitet sich in den ersten vier Takten des Vorspiels um uns aus, zweimal drei Akkorde auf dem Tonika-Dreiklang (A) im pianissimo mit sanftem Anschwellen der beiden ersten, dem decrescendo des dritten. Wir fühlen: Hier nahet sich Überirdisches. — Im fünften Takte verdichtet sich das Bild: Die Engelschar, des Grals heiliges Gefäß tragend, wird in ferner Höhe dem wundersichtigen Blicke erkennbar. Das eigentliche Gralmotiv (1^a) hebt in den viergeteilten Violinen sanft an.

*) Aus Richard Wagners: „Gesammelte Schriften und Dichtungen", Band V, Seite 232, mit Bewilligung des Originalverlegers C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig aufgenommen.

1 a. Langsam.





Die acht Takte des Beispiels 1ª geben eine bestimmte Vorstellung des Bildes in Tönen. Mehr und mehr scheint sich alles fest zu kristallisieren. Wie wenn leichte Nebel sich zwischen die erschaute, sich nähernde Vision und unsere Blicke schieben, wogt es sanft anschwellend und abnehmend dahin. Im 13. Takt sinkt, auf dem Gralmotiv modulierend, die Darstellung wieder zum pianissimo herab. Der Eindruck des geschauten Wunders durchdringt uns mit ehrfurchtsvollem Grauen, er teilt sich dem Herzen mit, das mehr und mehr von seinem Zauber umstrickt und angefüllt wird, so daß es allmählich in der Sphärenharmonie mitklingt. Und doch hebt sich allüberall das Thema 1ª als spiritus rector klar heraus. Nun bringt Beispiel 1ᵇ die Einwirkung des Gral zur Geltung, die bald wonnigen Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden erweckt. Immer intensiver vertiefen wir uns, um uns dem Zauber hinzu-

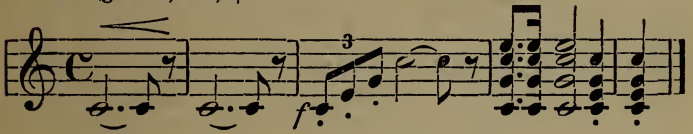
geben, den die Erscheinung ausströmt. Gewaltig schwillt das Gralmotiv (1ª) an, in anbetender Vernichtung (Takt 50) sinkt der reine Mensch nieder. In brausendem fortissimo nimmt das volle Orchester Thema 1ª auf: Die Engelschar ist auf Erden angelangt, der Gral gießt seinen Segen aus und weiht die Frommen zu Rittern seines Dienstes. Das ist die unmittelbare Nähe des Allerbarmers, wie wir sie auch später (I. Akt, 3. Szene) in dem feierlichen Gebete des Königs („Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich!") wiedererkennen. Nur wenige Augenblicke gewahren wir das helle Leuchten des Grals in nächster Nähe. Dann dämpfen sich schnell die Flammen zu milderem Glanze ab (Beispiel 1ᶜ), sotto voce ma piano verspüren wir den Abendhauch unsäglichster Wonne und Rührung (1ᵈ), der sich über die Erde breitet. Ferner und immer ferner zeigt sich die heilige Schar den entrückten und vom Glanze geblendeten Menschen, in deren treuer Hut der Gral verblieb. Die feierlichen pianissimo-Akkorde der Einleitung künden wieder das helle Licht blauen Himmelsäthers. Dort in jenen Höhen verschwand die Erscheinung. Leise ihr nachtönend steht am Schlusse des Vorspiels (wiederum geteilte Violinen in hoher Lage) das Gralmotiv (1ª).

Otto Neitzel macht darauf aufmerksam, wie weit die von Wagner diesem Tonstücke beigegebene, programmatische Erklärung davon entfernt ist, der musikalischen Form Zwang anzutun, wie im Gegenteil die moderne Musik kaum ein zweites, formell so abgerundetes Tonstück aufzuweisen hat. Er zieht dann eine sehr interessante Parallele zwischen dem „Lohengrin" und dem in den gleichen Maßen aufgebauten „Tristan"-Vorspiel, indem er sagt: „Hier die Beseligung der ganzen Menschheit durch das Heiligtum, dort die Berauschung eines von Sehnsucht durchglühten Paares durch die Liebe, in beiden Fällen eine schrittweise sich vollziehende Steigerung, auf welche hier in dem Abschied des Heilsboten (oder, um auf dem Boden des Dramas zu bleiben, des Gralsritters),

dort in der Todessehnsucht der Liebenden ein schneller Abstieg folgt: ‚Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn‘; eine zyklische Form mit dem Höhe- und Wendepunkt nahe am Schluß wie im Drama selbst, der langgestreckten Meereswoge vergleichbar, die allmählich anwächst, um schnell in sich zusammenzusinken, — ein Drama im kleinen.“

Den ersten Aufzug leitet ein lebhaft gehaltenes Zwischenspiel ein, das sich schnell von A nach C-dur als der Grundtonart des Königsrufs wendet:

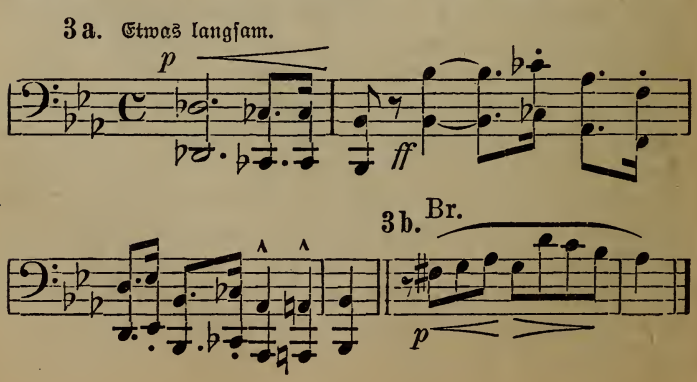
2. Ziemlich lebhaft.



Immer wird man dem Rufe in dieser Tonart begegnen, weil Wagner Natur-Trompeten in C verlangt; aus den entlegensten Harmonien findet der Tondichter den Weg hierher zurück. Die Einleitung mit ihren Synkopen entwirft ein lebensvolles Bild von dem bunten, farbenprächtigen Getriebe auf der Aue an der Schelde, wo sich die Grafen, Edlen, Reisige und das Volk um den König geschart haben, ihm zu huldigen. Gleich hier fällt uns die geradezu vollendete Harmonie zwischen Musik und Dichtung auf. „Der Gesang ist,“ wie Neitzel zutreffend kommentiert, „überall der Deklamation entsprossen: Sprechgesang. Aber im selben Maße, in welchem das Wort von der Empfindung des Sprechenden getragen wird, sie gleichsam ‚auslöst‘, nimmt die melodische Linie an Schönheit und Rundung zu. In gleicher Weise wechselt das Orchester zwischen dem einfachen Akkord, der die allgemeine Grundstimmung angibt, zwischen Passagen, die bald dem Dreiklang, bald der Tonleiter entnommen sind und eine äußere Bewegung andeuten — und den ausdrucksvollsten Schilderungen geheimen Seelenlebens.“ — Der Versuch Wagners, die Musik in ihrer neuen, tondramatisch-

logischen Anwendung in gleicher Weise rein äußerlich schildernden, wie psychisch vertieften Hergängen derart dienstbar zu machen, daß eine unlösliche Verschmelzung von Ton und Wort stattfindet, ist hier auf das glücklichste und in einer Sinnfälligkeit gelöst, die bei einsichtsvoller Betrachtung nicht einen Augenblick Zweifel an der inneren Berechtigung aufkommen lassen kann.

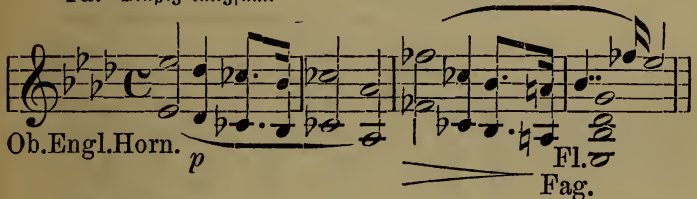
Die Ansprache König Heinrichs ist markig, von strotzender Kraft und gesundem Selbstbewußtsein zeugend; die Orchester-Interjektionen in den fanfarenartig gehaltenen Triolen weisen auf das Ritterliche der Person und des ganzen szenischen Bildes, wie auch auf den Inhalt seiner Worte hin: „Gerüstet steht das Reich, die Ungarn, des Vaterlandes grimme Feinde, gebührend zu empfangen." Im weiteren Verlaufe nimmt die Ansprache bei Berührung der Zwietracht unter den brabantischen Edlen die vollständig freie Form des Sprechgesanges an. — Die Erwiderung Friedrichs von Telramund bringt zwei äußerst charakteristische Motive: Das finsteren Trotzes bei der Erhebung der falschen Anklage gegen Elsa wegen Brudermords (3ª) und das Motiv zunehmender Erregung (3ᵇ) gegenüber den Einwendungen, die der König und die Edlen angesichts der schweren Beschuldigung eines reinen Mädchens vorbringen:



Dem Ruf an die Beklagte geht die Königsfanfare (2) der Heerhornbläser voraus. Die in die Rede des Königs und des Heerrufers eingestreuten Zweiunddreißigstelläufe geben Kunde von der Erregung durch Telramunds Worte und dem festen Willen, hier die Wahrheit durch Richterspruch zu finden.

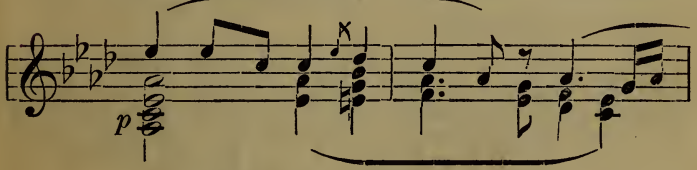
Die schwer Bezichtigte naht. Wie wunderbar weiß hier Wagner in Tönen eine Unschuld auszumalen, die keine Kunst der Mimik so überzeugend darzustellen imstande sein dürfte. Traurig klagend stimmen Oboe und Englischhorn das Motiv 4^a an. Es ist Elsas Unschuld, die fest an ihre Rechtfertigung glaubt. 4^a deutet auch an, wer ihr Rettung sendet. Man vergleiche Motiv 4^a mit 1^b (wonniger Schmerz und selige Lust im Angesicht des nahenden Gral), um unschwer die nahe Verwandtschaft zu entdecken:

4a. Mäßig langsam.

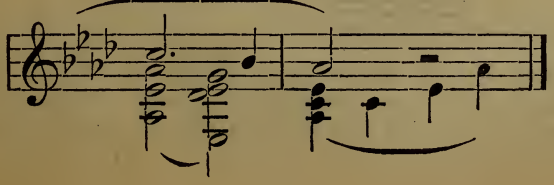


4b. Langsam.

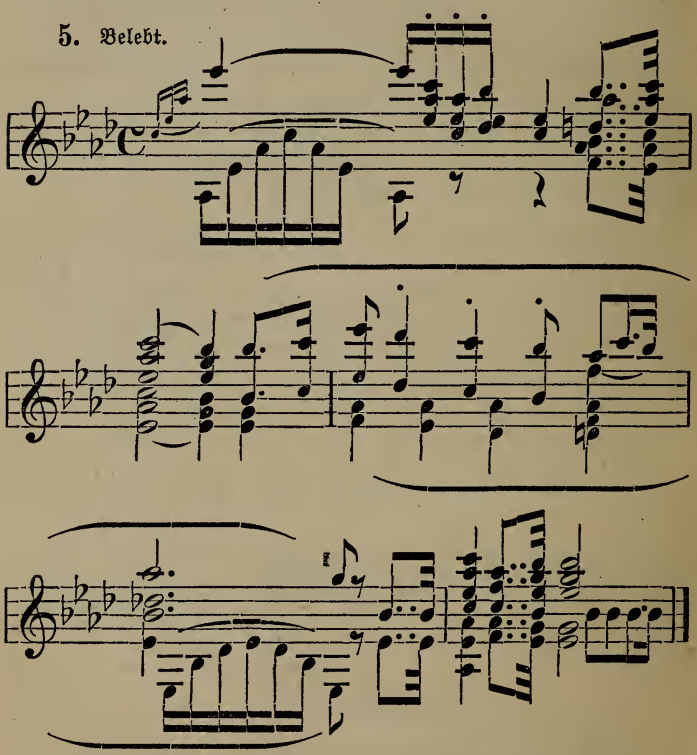
Ein = sam in trü=ben Ta = gen hab' ich zu



Gott ge = fleht!

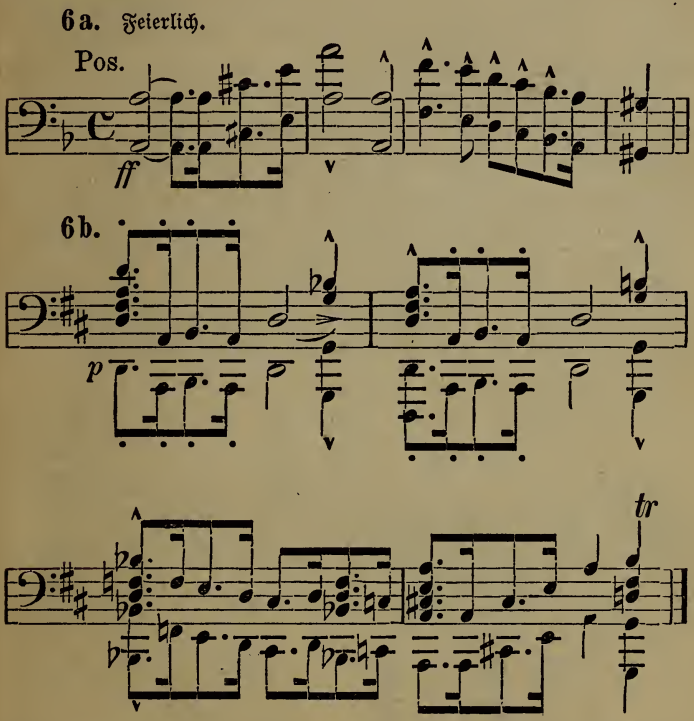


Während Elsa auf des Königs Fragen schweigt, redet 4^a für sie als Zeuge ihrer Unschuld. Dann beginnt sie, wie entrückt, mit der Schilderung ihrer Traumvision (4^b), die sich mehr und mehr belebt. Vor: „In lichter Waffen Scheine ein Ritter nahte da" das Gralmotiv (1^a) als Vorgänger des ihm auf dem Fuße folgenden, aus seinen Harmonien abgeleiteten Lohengrin-Motivs:



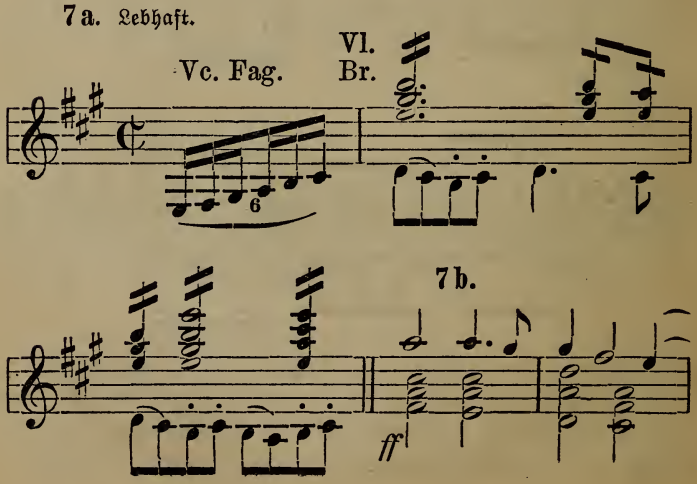
Lohengrin ist das Werkzeug des Gral, er ist der in die lebensvolle Tat umgesetzte Wille des Gral. So werden sich die Beziehungen der beiden Themen zueinander sehr leicht

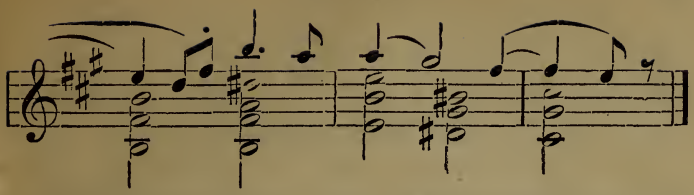
verstehen lassen. Auch die musikalische Psychologie arbeitet bei Wagner allüberall mit minuziöser Genauigkeit. Man schreitet nunmehr zur Bestellung des Gottesgerichts, dem im wesenlichen zwei Motive gehören, 6ª die feierliche Anordnung des Ordals durch den König, 6ᵇ die Bestallung des Gottesgerichts unter Anwendung streng vorgeschriebenen Zeremoniells:



Man wird in 6ª unschwer den Königsruf (2) wiedererkennen; bestimmt doch der König selbst, indem er sein Schwert zieht und es vor sich in die Erde stößt, die Verkündung des Gerichts. Von außerordentlicher Wirkung sind hier die Gegen-

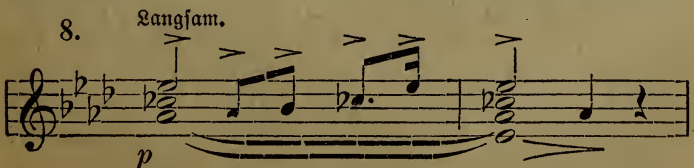
sätze nebeneinandergestellt: das feierlich-ernste Gepränge des ritterlich-religiösen Ritus, die spannungsvolle Erwartung des Volkes, die, als der Ruf der Heerhörner wiederholt verhallt, in düstere Resignation übergeht, daneben Elsas gläubiges Gemüt, das fest auf Gott und seine Verheißung vertraut, trotzdem sich die Angst an ihr emporrankt, als das ersehnte Zeichen nicht eintritt (Telramund: „Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt!"). Den Höhepunkt erreicht die musikalische Situationsschilderung in dem rührend-inbrünstigen Gebete Elsas („Du trugst zu ihm meine Klage"), dem die plötzliche Wendung von der Finsternis zum strahlenden Lichte auf dem Fuße folgt. Wie flimmernder Glanz bricht im pianissimo das Lohengrin-Motiv (5) durch die Nacht des Zweifels, mit seiner zauberischen Gewalt aller Herzen umstrickend. Der gottgesandte Ritter, im Nachen vom Schwan gezogen, ist sichtbar geworden; wie sich die Erregung (7a) der Menge mehr und mehr bemächtigt, wie sie zu jubelndem Entzücken (7b) anschwillt, das zeigen die beiden neben dem Lohengrin-Motiv (5) hier herrschenden Weisen:



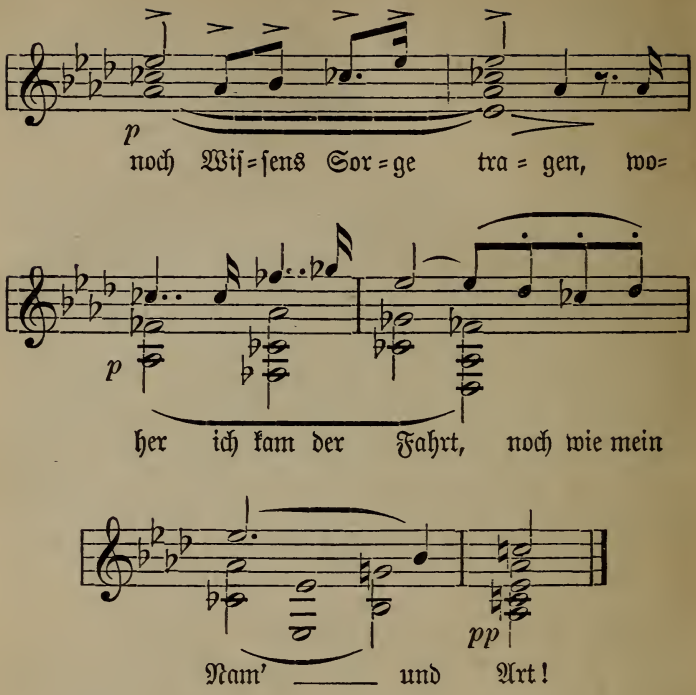


Erst mit dem Eintritt der musikalischen Wendung beim Übergang in diese dritte Szene kommt die meisterhafte Symmetrie des Baues und die großartige Verteilung der Farben durch den Tondichter bei ausgesprochener Ökonomie der Mittel so recht zum Bewußtsein. Dramatisch wie musikalisch muß da alles überraschen und zur Begeisterung zwingen. Der Pulsschlag, der vorher noch so gemessen, fast langsam und stockend sich hielt, steigert sich zu fiebernder Lebhaftigkeit. Und wie diese dann im ritardando diminuendo sich abdämpft, um spannungsvoller Erwartung für die erste menschliche Kundgebung der Wundererscheinung Platz zu machen, intoniert das Orchester leise die Harmonien des Gralmotivs. In ihrer charakteristischen Akkordfolge (A-dur, Fis-moll) ruht auch das Schwanen-Motiv, mit dem Lohengrin dem gefiederten Freunde das Abschiedsgeleite nachsingt. — Dann wendet sich die tönende Schilderung (Trompetenfanfaren bei der Huldigung Lohengrins vor dem König) dem Ausdruck ritterlichen Stolzes und kühner Kraft zu. Die Ansprache Lohengrins an Elsa, der er ja als rettender Gralsbote gegenübertritt, beherrschen wieder die Weisen des Motivs 1ª. Sehr bedeutungsvoll, ernst warnend, fast unheilvoll drohend, hebt sich aus dem Rahmen der zarten Diktion die Bedingung Lohengrins hervor, unter der er einzig ihr angehören darf:

8. Langsam.

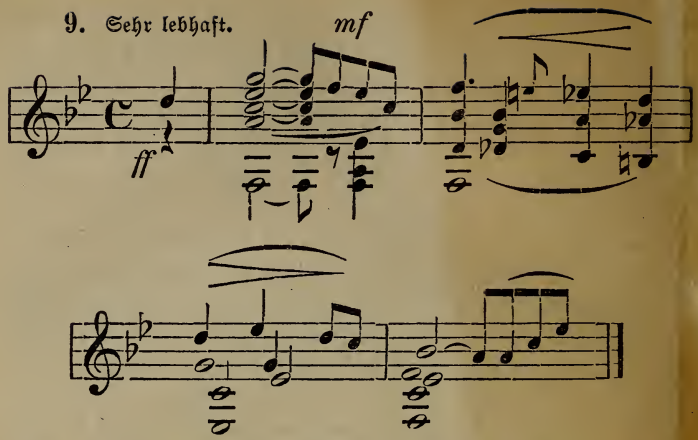


Nie sollst du mich be = fra = gen,



Dieſes Warnungs=Motiv iſt neben dem Lohengrin= (5) und Gralmotive (1ª) das wichtigſte der ganzen Oper, weil es die condicio sine qua non enthält, in deren ſpäterer Verletzung die Tragik des Ausgangs ruht. Im ſchaurigen As-moll zeigt es all das Unheil, das folgen wird, wenn Ungehorſam der Warnung begegnet. Seine Wiederholung einen halben Ton höher (A-moll) ſchärft es noch eindringlicher ein. Dann aber nach dem Gelübde Elſas, der das Liebesgeſtändnis Lohengrins folgt, verſchaffen ſich die Harmonien des Gralsthemas wieder Geltung. — Die Situation drängt zum Handeln. Ein Gottesgericht ward hier berufen, der fremde Ritter kam, um ſein Schwert mit dem

des gefürchteten Friedrich von Telramund zu kreuzen und Elsas Unschuld darzutun. Die Musik wendet sich von neuem der prächtigen Charakteristik und überzeugenden Detailschilderung zu. Lohengrins freies, männliches Wesen, gepaart mit höchstem persönlichen Mut und ritterlicher Ehrenhaftigkeit steht dem Trotz und der Tücke Telramunds (man beachte die synkopierten und punktierten Triolen des Beispiels 10c, die an das Motiv der Rachearbeit der Nibelungen erinnern) in scharfem Kontrast gegenüber. Trotz der Abmahnungen der Freunde besteht jener Trotz Friedrichs auf dem Zweikampfe, der nunmehr unter den gemessenen Klängen der Weise 6b von den brabantischen und sächsischen Edlen eingeleitet wird. Wie die reckenhaften Kräfte in beiden Kämpen sich regen, zeigen die Zweiunddreißigstelläufe. — Das Gebet des Königs („Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich!") ist ein vollkommen in sich abgeschlossener Satz von ganz überwältigender Wirkung (auf dem Gralmotiv). Seine isolierte Stellung und sein Charakter auch mit dem Nachgesang aller Mannen wird durch die Situation durchaus bestimmt. — Der Zweikampf selbst ist musikalisch mit höchster Prägnanz geschildert und gibt den Agierenden die Vorschrift genauester Befolgung. Vor allem läßt sie beim Eintritt des sieghaften Lohengrin-Motivs (5) auch durch die Regiebemerkung („hier streckt Lohengrin mit einem weitausgeholten Streiche Friedrich nieder") die Widersinnigkeit vieler Heldentenöre erkennen, die mit ihres Leibes Wucht und ihres Schildes Druck Telramund zu Boden wuchten. Ein Schwertstreich bringt die Entscheidung hier, wie auch im dritten Aufzuge, wo Lohengrin Friedrich tot niederstreckt. Die Zweiunddreißigstel weisen auf das Schwanken des Besiegten, die fortissimo abstürzenden Baßtriolen auf sein Zusammenbrechen. Noch einmal schwingt sich, gleich dem Übergang zur dritten Szene, hier der Schluß des Aufzuges zu freudigem Jauchzen empor. Elsas „O fänd' ich Jubelweisen, deinem Ruhme gleich!"

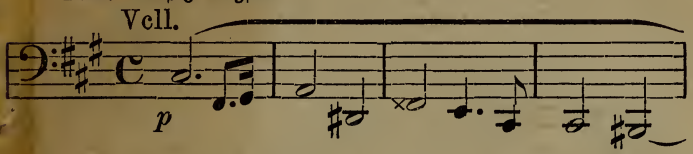


bildet die Grundlage für die stürmisch dahinbrausenden Schlußgesänge, denen sich auch Weise $7^{\flat}$ und das Lohengrin-Motiv untermischen. Was dort unter den Schauern des Wunders und der Erwartung halb verborgen glühte, loht hier zur hellen Flamme der Begeisterung empor, die mit ihrer leuchtenden und erwärmenden Kraft alle erfaßt hat. Wie die Sachsen und Brabanter Lohengrin und Elsa auf den Schilden davontragen, reden glänzende Fanfaren das Nachwort zu dem Bilde ritterlichen Gepränges.

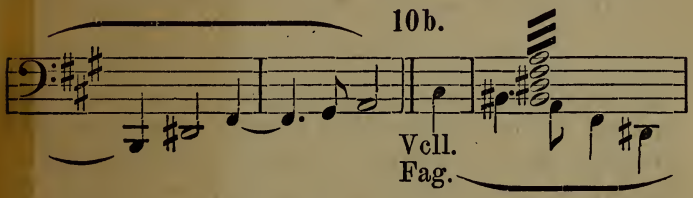
Im zweiten Aufzuge, namentlich in dessen erster Szene, zeigt das musikalische Kolorit eine vorwiegend leidenschaftlich-düstere Farbengebung. Das Böse setzt seine Ränke in die Tat um, — jenes Böse, das Lohengrin wohl niederwarf, nicht aber zertretend vernichtete: Ortrud und Telramund im nächtlichen Dunkel Rache sinnend. Es ist ein großzügig angelegtes Bild mit dem Gegensatz lichter Freude, wie sie von den Fenstern des Pallas mit Kerzenschimmer und Trompetenfanfaren herabdringt. Ortrud fühlt, daß der Sturz des Gatten ihn im finsteren Trotze auch dem Bannkreise ihrer Zauber zu entreißen droht. So webt und spinnt sie in stillem Sinnen neue Netze, Friedrich zu umgarnen. Gar

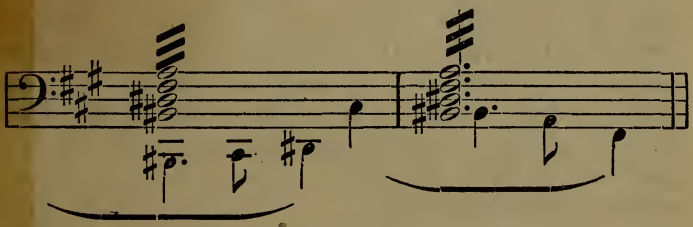
mächtig sind ihre Kräfte, unauslöschlich gegen alles Lichte und Glückliche ihr tiefer Haß; die Lust am Töten und Zerstören ist durch die Erniedrigung nur noch gewachsen. — Hier die fünf vorherrschenden Themen der ersten Szene:

10a. Mäßig langsam.

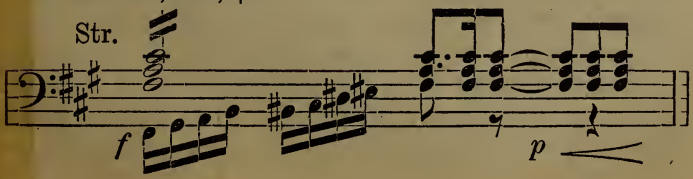


10b.

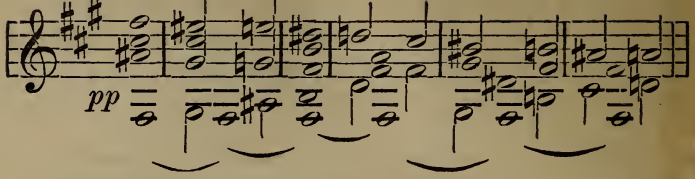




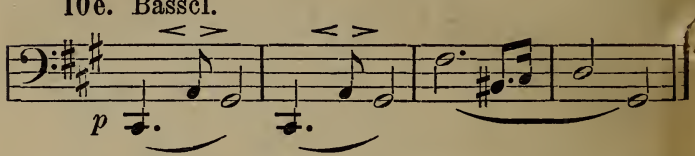
10c. Sehr lebhaft.



10d. Mäßig langsam.



10e. Bassel.

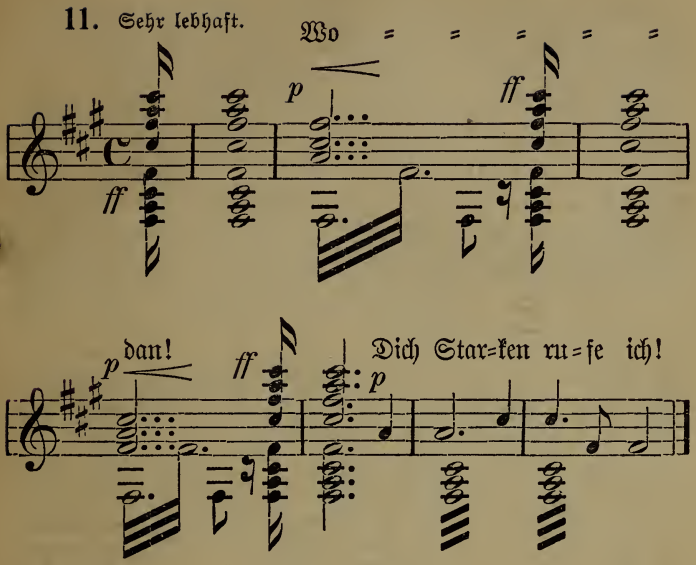


Das erste der Themen (10ª), eine ruhelos auf und nieder steigende Melodie in den Violoncellen, eröffnet das kurze Vorspiel. Es ist das Motiv des trügerischen Zaubers der Ortrud, mit dem sie die Welt und auch den Gatten zu täuschen, Bestehendes zu vernichten sucht. Der fremde Ritter ist für ihre List unerreichbar, nicht aber das Herz der unschuldigen Elsa. Wie sie vorgeht, zeigt sich bald; denn aus dem Zaubermotiv (10ª) schält sich (18. Takt) die Warnung (8): „Nie sollst du mich befragen!" in den zwei Halbperioden unterbrochen von 10ª. Das ist die Stelle, an der sie mit ihren teuflischen Künsten einsetzen kann. Sie wird es, das Rachegefühl verleiht ihr die Kraft dazu. Daher folgt das Motiv der rastlos in ihr wühlenden Rache (10ᵇ) auf dem Fuße. Und sollte sie in ihren Entschlüssen schwach werden, so sorgen die Jubelklänge der Trompeten aus dem Pallas dafür, den leidenschaftlichen Haß zu steigern. Noch hat keines der beiden düster Dahinbrütenden ein Wort gesprochen, und doch hat die Musik in Gemeinschaft mit dem szenischen Bilde schon alles mitgeteilt. Als Friedrich in herbem Trotze die Genossin seiner Schmach auffordert, mit ihm vor Anbruch des jungen Tages diesen Schauplatz zu verlassen, ist Ortruds Plan gefaßt. Dem

trotzigen Ungestüm Telramunds, das in den synkopierten, schon aus dem ersten Aufzuge bekannten Triolen des Beispiels 10c beredten Ausdruck findet, stellt sie die überlegene Ruhe ihrer kaltherzigen Diplomatie entgegen. Der Kontrast bei: „Was macht dich in so wilder Klage doch vergehen?“ wirkt mit der Macht des Grauens vor der dämonischen Gewalt dieser Frau. Unter starken Akzenten (vergl. Ortrud: „Gott?“ — Friedrich; „Entsetzlich!“) in der heftigen Rede und Gegenrede gewinnt ihre List allmählich wieder die Oberhand über den erregten, aber auch hierin weit offeneren Charakter des Mannes, der schnell seine Kräfte in Entrüstung und Verzweiflung verausgabt, während ihre teuflische Ökonomie damit sparsam umgeht. So unterliegt er ihrer Überredungskunst. Die Ränkespinnerin hat mit 10a die Fäden ihres Netzes fest um ihn geschlungen, als Telramund ausruft: „Du wilde Seherin, wie willst du doch geheimnisvoll den Geist mir neu berücken?“ Nun lenkt sie seine Aufmerksamkeit auf das Verbot des Ritters (8), das sich mit scharfer musikalischer Kontur von dem unruhigen, düsteren Untergrunde abhebt („Ha, dann begriff ich sein Verbot!“). Von hier ab kann man deutlich an der strafferen Rhythmisierung im Orchester wahrnehmen, wie der Gedanke, einmal zum Leben erweckt, schnell Wurzel schlägt, emporrankt und zum Entschlusse der neuen, vernichtenden Tat treibt. Mehr und mehr reift der Plan. Bei: „Ruhig und besonnen! So lehr' ich dich der Rache süße Wonnen!“ zeigt das Drohmotiv (10e), daß Ortrud mit ihrer Rache bereits am Werke ist. Gilt's doch hier, keine Zeit zu verlieren. Furchtbar klingt von ihren Lippen die Äußerung: „Die ihr in süßem Schlaf verloren, wißt, daß für euch das Unheil wacht!“ ... Die erste Szene des zweiten Aufzugs kann als bislang reinster Typus dramatischer Musik im Werdegange und Schaffen Wagners gelten. Sie ist von einer Großzügigkeit in psychologischer Beziehung, in der absoluten Verschmelzung von Dichtung und Musik, in der

Einzelcharakteristik und der Ökonomie der Mittel, wie sie bis dahin niemand kannte. Da wirkt alles stimmungsvoll, die einzelnen Momente im Fortschritt der feinpsychologischen Entwicklung sind mit einer Präzision musikalisch gekennzeichnet, die nicht einen Augenblick über das Stadium ihrer Entwicklung im unklaren läßt. Die Technik der motivischen Behandlung hat einen Höhepunkt erreicht, der den Vergleich mit allen späteren Werken Wagners zuläßt. Es zeigt sich mit unabweisbarer Klarheit, daß dichterische und tönende Idee zugleich miteinander entstanden sind, daß eine die andere bedingt hat. Eine spätere Verschmelzung zu solch' unlöslicher Gemeinschaft wäre rein organisch undenkbar, es besteht nur die einzige Möglichkeit, zu ihr auf dem Wege des komponierenden Dichtens zu gelangen.

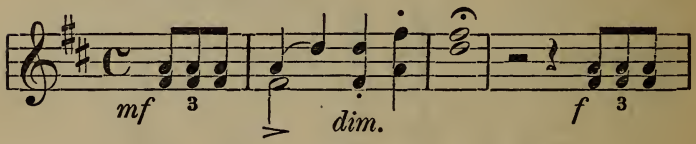
Das düstere Bild (Fis-moll) weicht einem freundlicheren (B-dur). Mit der auch den Einzug Elsas zum Münster (13[a]) begleitenden Weise des Liebesglücks leitet die Klarinette den innigen Gesang ein, in dem ein übervolles Menschenherz der stillen Nacht seine Seligkeit anvertraut. Jäh auf dem As-moll (der Tonart des Warnungsmotivs [8]) unterbricht Ortrud den Gesang durch ihren Ruf. Wie sie schmeichelnd zu betören weiß, zeigt sich schon bei: „In ferner Einsamkeit des Waldes" mit den sich rankenden Achteln, die man mit den Windungen der Schlange vergleichen kann, noch mehr bei Ortruds Frage: „Was tat ich dir?" Elsas aufrichtigen Schrecken versinnbildlicht („Um Gott, was klagest du mich an?") der Sechzehntellauf. Ganz dämonisch-groß zeigt sich die Musik wieder in dem Triumphgesange der Zauberin: „Entweihte Götter," der nach Elsas Abgang vom Söller den mühsam verhaltenen Haß hinreißend zum Ausdruck bringt und in dem wilden Rachejubel an die alten Götter gipfelt:



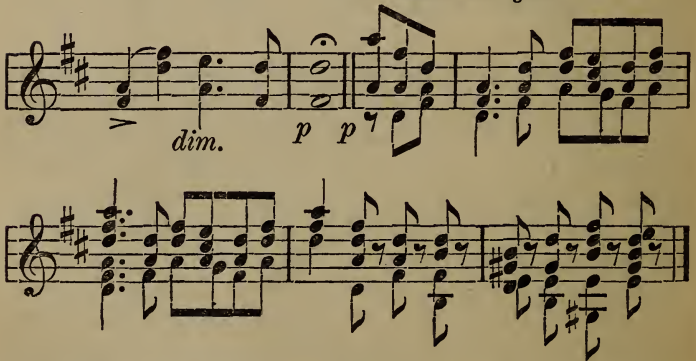
Als Beispiel für die musikalische Illustrierung sei dann auf den Eintritt Elsas hingewiesen: Helles Licht durchdringt das Dunkel! Aus düsterem Fis-moll der freundliche Abgang im plötzlich einsetzenden G-dur, das erleichterte Aufatmen nach Minuten bangen Zitterns! So bringt die Oper namentlich in ihren reichen gegensätzlichen Wendungen eine wahre Fülle des Schönen und Charakteristischen. — Weiter gewahrt man in der Unterredung zwischen Ortrud und Elsa die treffsichere Verwendung ihres Rachemotivs (11^b „zu blind, nicht deinem Glück zu trauen") und die Warnung Lohengrins (8). Zwar siegt hier zunächst noch das feste Vertrauen Elsas zu dem Geliebten (die wundervolle Kantilene nach: „Es gibt ein Glück, das ohne Reu'!"), aber die Rache ist an der Arbeit, das Droh- (10^e) und Trotzmotiv (10^c), zu dem Telramund den Abziehenden seine Wünsche nachsendet, beschließt die zweite Szene mit bedeutungsvollem Hinweis auf das Kommende.

Und nun nach diesem Bilde der Nacht in Natur und Menschenherzen der anbrechende, lichte Tag, nach dessen Schimmer man ein unwillkürliches Sehnen empfindet, um von den Schatten, welche die Seele bang bedrückten, erlöst zu sein! Ganz allmählich erwacht das Leben. Die Türmer blasen den Morgenweckruf (12ª) und erhalten von anderen Türmen Antwort, das geschäftliche Treiben auf dem Burghofe beginnt (die vom pp zum ff sich steigernde Achtelbewegung), die Mannen ziehen herein mit ihrem frischen Liede („In Früh'n versammelt uns der Ruf," Beispiel 12ᵇ).

12a. Mäßig bewegt.



12b. Etwas bewegter.

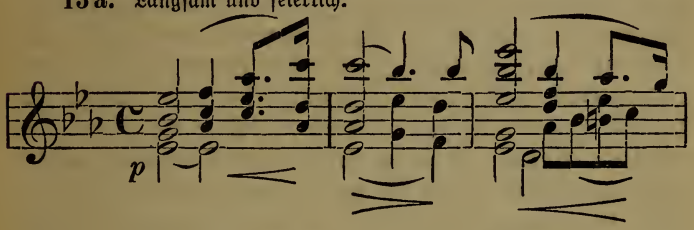


Da sind auch die punktierten Achtel des ersten Aufzugs wieder, die das Tatkräftige und Lebensvolle im Handeln und Sichgeben der brabantischen Edlen darstellen. Ein farbenfrohes glänzendes Bild, über das nur flüchtig bei der Acht-Verkündigung durch den Heerrufer und dem sich anschließenden Chore Schatten huschen. Der ersten Kundgebung

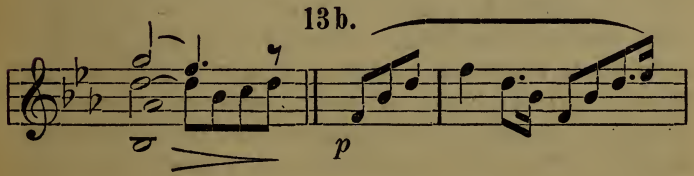
Lohengrins an seine Brabanter geht das Gralmotiv voraus. Im ganzen fällt der Musik hier entgegen ihrer bisherigen Bestimmung keine sonderlich schwere Aufgabe zu, indem sie Mittlerin fast rein äußerlicher Hergänge wird. Charakteristisch gehalten ist die kurze Episode zwischen Telramund als Agitierendem gegen Lohengrin und den vier brabantischen Edlen.

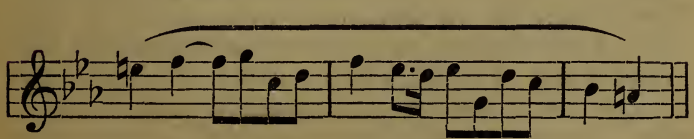
Der Zug der Frauen mit Elsa naht. Die erregte Diktion kommt in Fortfall, um einer feierlichen und weihevollen Stimmung Platz zu machen. Die sehr melodischen Themen dieser Brautzugsmusik sind folgende:

13 a. Langsam und feierlich.

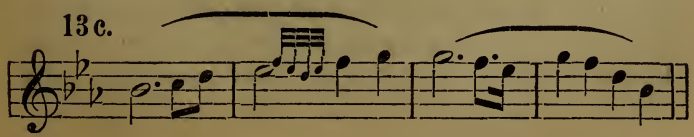


13 b.

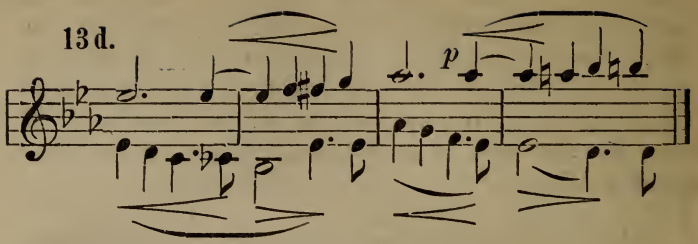




13 c.



13 d.



Die Bedeutung der Motive wird unschwer erkannt werden können: Während 13^a sich der Schilderung der allgemeinen Stimmung zuwendet, zeigen 13^b und 13^c die Liebende in ihrem gesteigerten Glücksaffekte, endlich 13^d das Sehnen nach der Gemeinsamkeit des Lebens. Zu 13^b stimmt der Chor der Mannen sein: „Gesegnet soll sie schreiten, die lang' in Demut litt!" an, zu 13^c: „Sie naht, die Engelgleiche, von keuscher Glut entbrannt!" — Unmittelbar neben der empfindungsseligen Lyrik dieser Einleitung steht die Tragik der vierten Szene, in der es Ortrud und Friedrich von Telramund versuchen, noch im letzten Augenblicke die Trauung durch Aufwiegelung des Volkes und Verdächtigung Lohengrins bei Elsa zu vereiteln. Die Diktion wird sehr lebhaft, die Leidenschaftlichkeit Ortruds, die sich steigert, je mehr sie ihre Ohnmacht erkennt, reißt auch Elsa aus ihrer Reserve zu energischem Einspruch gegen die Verunglimpfung des Geliebten und zu einem breit sich ausschwelgenden Lobe seiner über aller Verdächtigung stehenden Reinheit. Indessen hält sich die Darstellung bei allem Drängen auf etwas breitere Bahnen einer allgemeinen musikalischen Charakteristik doch in lebhaften Pulsen. Spezielle Hinweise sind in dem vierten Auftritte auch musikalisch nur wenig enthalten, Anklänge an das Warnungsmotiv (8), an das Gottesgericht mit seinem Urteil, das jede Entstellung durch Haß und Rache von sich abweist. Und doch ist Elsa der weit überlegenen Ortrud für die Dauer nicht gewachsen. Schon neigt sich die Wage zugunsten der Zauberin, als Lohengrin

an der Seite des Königs noch zu rechter Zeit in die Handlung eingreift.

Sein Motiv (5, „Heil dem Schützer von Brabant") empfängt ihn. Elsa ist ihm in höchster Erregtheit entgegengeeilt und hat sich an seine Brust geworfen. Mag sie auch die heimliche Beschimpfung des Mannes mit Gleichmut ertragen, so hat ihr doch die öffentliche Schändung seiner Ehre, der sie machtlos gegenüberstand, das Blut in Wallung gebracht, — auch in ihr Herz von neuem einen Tropfen jenes unseligen Mißtrauens geträufelt, welches das junge Glück zerstören soll. Der Schmerz zittert in den ausdrucksvollen Weisen der Oboe nach. Lohengrin nimmt bei der Abweisung Ortruds deren Zaubermotiv (10^a) auf; sein Blick sieht klar und erkennt die Fäden, die teuflische Kunst um dieses reine Herz schlingt. Der kurze feierliche Zwischensatz bereitet den gemeinsamen Eintritt in das Gotteshaus vor, als Telramund sich dem Zuge entgegenwirft. Man beachte, wie hier in der Begleitmusik das Brutale, Gewaltsame seines Dazwischentretens charakteristischen Ausdruck findet. In der Tat gehört Brutalität und Dreistigkeit dazu, nach dem, was eben über Friedrich von Telramund verhängt worden ist, kühn unter die Menschen zu treten, die den Rechtlosen niederstoßen können, — noch dazu in diesem heiligen Augenblicke. Die wuchtig absteigenden Oktaven der Posaunen und Bässe, sein wilder Trotz (13^c, die synkopierten Triolen) zeigen ihn im Dienste Ortruds fast so willenlos, wie Kundry im Dienste Klingsors. Lohengrins Antwort begleitet das sieghafte fanfarenartige Motiv aus dem ersten Aufzuge vor der Anordnung des Gottesgerichts. Ist er doch über alle Verdächtigung erhaben durch seine Mission im Augenblicke höchster Not. Wohl aber gewahrt er Elsa erbeben. Düster hören wir im Orchester das Warnungsthema (8). Wird sie das Frageverbot für die Dauer respektieren? Wieder tritt hier als Gegensatz der laute Jubel der Edlen und des Volkes dazwischen, die sich ihre Sympathien für einen Mann wie den fremden Ritter,

der an des Königs Seite steht und seines Schwertes Kraft bewies, durch eine gefallene Größe nicht nehmen lassen. Der lebhafte, farbenreiche Abschnitt dient indessen dem Tondichter nur dazu, den letzten Annäherungsversuch Telramunds an Elsa, die er im Gedränge flüsternd zu überreden sucht, bedeutungsvoll hervorzuheben. Das schaurige, ruhelos auf und nieder wogende Rachemotiv (10b) tritt hier wieder voll in Aktion. Als Lohengrin den Vorfall bemerkt und eingreift, ist es schon zu spät. Das Gift wirkt bei Elsa. Und wenn sie auch in ihrer momentanen Freude über die Befreiung von den Einflüsterungen rachesüchtiger Zweifler Lohengrin ihres Zutrauens versichert, so fühlen wir doch aus dem Eingang ihres Gesangs: „Mein Retter, der mir Heil gebracht!" und aus dem Tremolo (pp) auf dem verminderten Septakkorde heraus, daß ihre Rede im Widerspruch zur Stimme ihres Herzens steht.

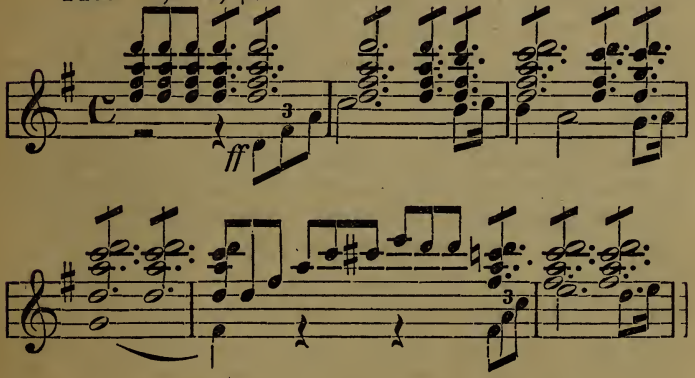
Der größte Fehler, den die Regie begehen kann, ist es, aus den beiden Schlußszenen des zweiten Aufzuges irgend eine Partie zu streichen. Und in dieser Hinsicht wird im Interesse der „erwünschten Kürzung" leider sehr viel gesündigt. — Hier ruht die psychologische Begründung für die Haltung Elsas im Beginn des dritten Aufzugs Lohengrin gegenüber; ohne die Details erscheint der Bruch ihres Gelübdes durchaus unmotiviert, lediglich einer exzentrischen weiblichen Neugierde und Rechthaberei entsprungen. Hat sie doch noch am Schlusse der zweiten Szene Ortruds Verdacht so sicher und überzeugt abgewiesen. Daß es aber die Feinde wagen, hier vor König, Edlen und Volk, im Angesichte Gottes ihre Beschuldigungen zu wiederholen und mit ihnen hindernd in die Abwicklung der Trauungszeremonie einzugreifen, das muß sie mächtig erschüttern und zu wirklichen Bedenken veranlassen. Je mehr daher Elsa als Spielball der erregten Leidenschaften erscheint, je mehr sie zwischen den Polen gegensätzlicher menschlicher Empfindungen hin und her geschleudert wird, um in diesem Wirbel sich selbst zu verlieren und in einen Zustand ner-

vöser Überreiztheit zu geraten, um so natürlicher wird sich das Folgende aus der reinen Menschlichkeit ihres Naturells erklären lassen.

Der Aufzug schließt mit der Weise des Münstereinzugs (13ª), der sich Fanfaren der Heerhornbläser auf dem Söller, dem Pallas und von den Türmen anreihen. Die drohende Geste Ortruds begleitet (ff Posaunen) das Warnungsmotiv (8); mit diesem herben Eindruck tritt die Braut vor Gottes Angesicht. — —

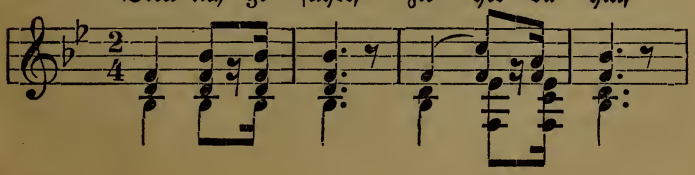
Die Einleitungsmusik zum dritten Aufzuge schildert das prächtige Rauschen des Hochzeitsfestes (14ª), das in den Brautchor (14ᵇ) überlenkt, mit dem die Gäste die Neuvermählten ihrer Häuslichkeit und ehelichen Gemeinschaft entgegenführen.

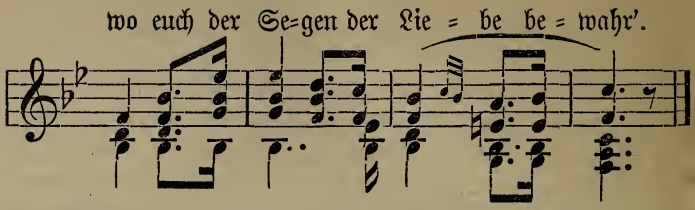
14a. Sehr lebhaft.



14b. Mäßig bewegt.

Treu=lich ge = führt, zie = het da = hin,



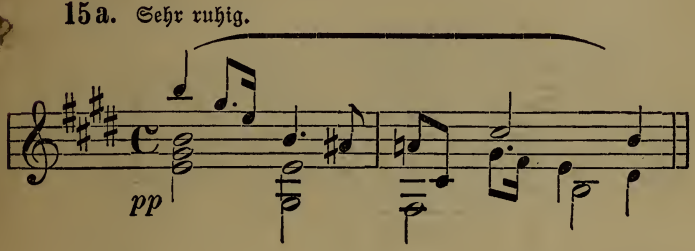


Da ist alles Jubel und Freude; in Nr. 14a schlagen die Wogen festlicher Stimmung hoch und der gewissenhafte Betrachter wird aus einem Vergleiche dieser Musik in ihrer Fortspinnung mit dem Jubel in Motiv 7a bei Ankunft Lohengrins schnell die Ähnlichkeit der Grundstimmung feststellen können. Man feiert ebenso die Vermählung, wie den Einzug des neuen Schützers von Brabant, den in schwerer Zeit des Himmels Fügung so glückverheißend entsandte. — Der Brautchor (14b) mit seinem von B nach dem strahlenden D-dur übergehenden Trio („Wie Gott euch selig weihte") atmet jene trauliche Beschaulichkeit, die hier an der Schwelle jungen Lebensglücks die Gewißheit des Besitzes zur Folge haben muß.

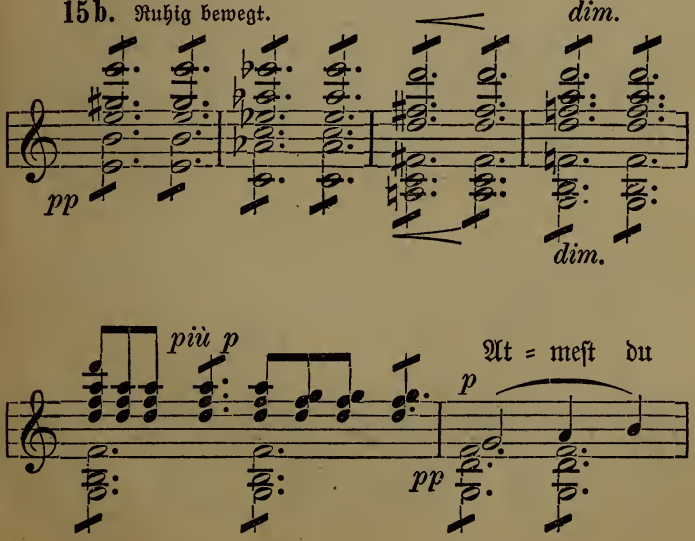
Die zweite Szene mit dem Liebesduett, von dessen ergreifender Schönheit schon Liszt sich ganz hingerissen fühlte, ist, wie Neitzel treffend bemerkt, „fraglos den unvergänglichen Denkmälern dramatischer Musik beizuzählen. Kein Wort zuviel und keine Note, die nicht vollkommen zum Worte paßte und mit ihm zu unlösbarer Harmonie verschmölze. Der Reiz und die natürliche Anmut der Erfindung hält der duftigen Instrumentierung die Wage. Die Einschnitte in der großen, kühn geschwungenen Linie des Verlaufs, zuerst der Vergleich der Liebe mit den Düften des Gartens, dann die Mahnung an den Vertrauensbeweis, weiter Elsas Halluzination bewirken eine stete Steigerung. Friedrichs Eindringen und seine Überwindung gehen wohl in etwas überstürzter und jäher Weise vor sich, doch bildet dieser Vorgang anderseits das letzte Kettenglied im tragischen

Verhängnis des Helden, seines Glückes Ende scheint um so unabwendbarer." — Was die in dieser Szene vorkommenden neuen Motive und markanten Wendungen anlangt, so gehören sie im Anfang der Schilderung des Liebesglücks an (15a-b), weiter der Warnung (15c-d), endlich dem Treubruch Elsas (15e) und der dumpfen Zerknirschung (15f):

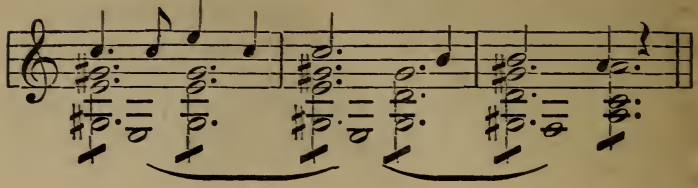
15a. Sehr ruhig.



15b. Ruhig bewegt.

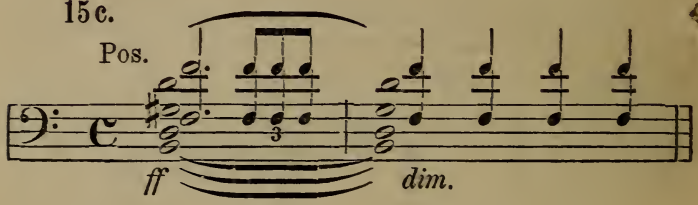


nicht mit mir die sü = ßen Düf = te?



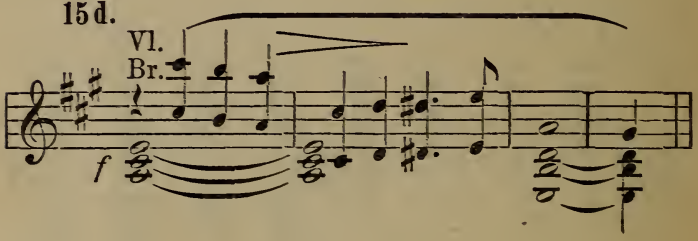
15c.

Pos.



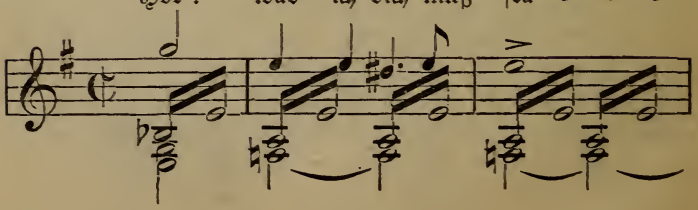
15d.

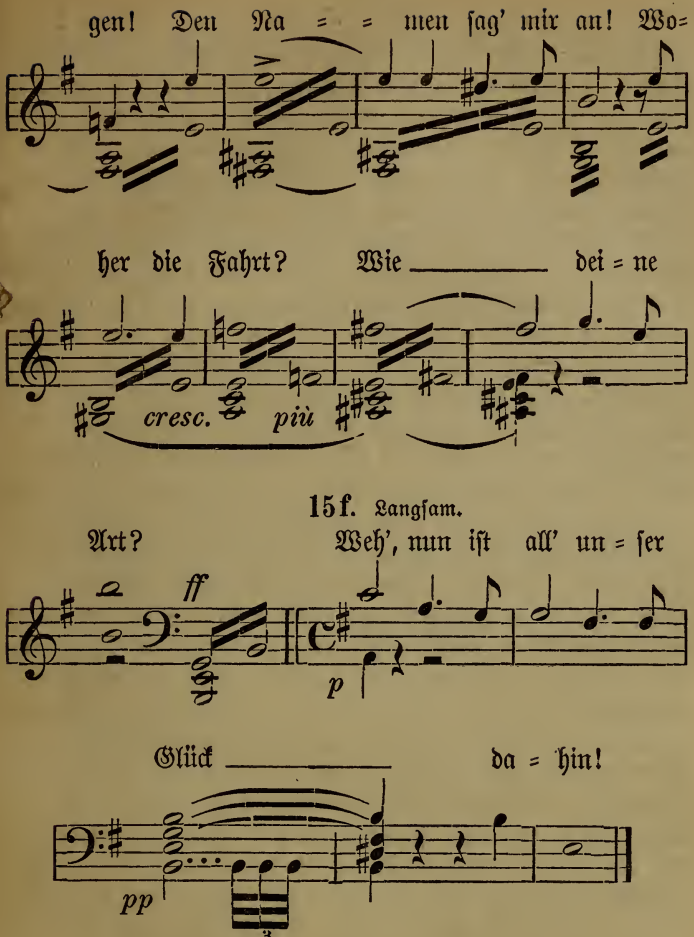
Vl.
Br.



15e. Schnell.

Hör'! was ich dich muß fra = = =





15 f. Langsam.

Das Liebesmotiv 15ª setzt ein nach den Worten Lohengrins: „Zum erstenmal allein, seit wir uns sah'n!" Es schildert das reine, ungetrübte und auch ungefährdete Glück des gegenseitigen Besitzes, wie es in dem innig-ekstatischen Rufe:

„Elsa, mein Weib!“ seinen Höhepunkt findet. Die Weise spinnt sich durch den ersten Teil des Zwiegesangs unablässig fort, mit ihrem blühenden Wohllaut das junge Paar umrankend. Wie Elsa ihres verheißungsvollen Traums gedenkt, mischt sich auch das Lohengrinmotiv (5) mit ein. Die Erinnerung aber bringt auch jene innere Unruhe, die, der Drohung Ortruds und Telramunds eingedenk, an der Beständigkeit des augenblicklichen Glücks zweifelt und in leisem Drängen dem verbotenen Ziele zustrebt. Die musikalische Darstellung wendet sich daher (Elsa: „Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet!“) von 15^a ab und findet nach kurzem Suchen den Übergang zu dem unvergleichlich schönen, voll ausströmenden Liebesgesange Lohengrins (15^b), der wie hereindringender, würziger Blumenduft die Sinne umschmeichelnd berauscht und kosend die schlimmen Gedanken, die auf der Seele Grund ruhen, zum Schweigen bringt. In seiner Schlußwendung greift er indessen wieder auf die Vergangenheit zurück, da Lohengrin der schwer Beschuldigten zu Hilfe kam, und muß damit in der fieberisch erregten Elsa neue Zweifel heraufbeschwören. Von: „Ach, könnt' ich deiner wert erscheinen“ gewinnt eine unruhige, wühlende Stimmung immer mehr die Oberhand. Vor: „Wär' das Geheimnis so geartet“ erscheint bereits das Warnungsmotiv (8), dem Elsa mit gereiztem, zähem Trotze begegnet. Sind doch die Schatten, die vor ihr aufsteigen und das Liebesgefühl bedrohen, von immer schreckhafterer und beängstigenderer Gestalt. Zum erstenmal (Lohengrin: „Höchstes Vertrauen hast du mir schon zu danken“) ergeht die Mahnung des Geliebten (15^c) an Elsa, der sich Motiv 15^d als Ausdruck liebender Annäherung unter der Befürchtung des Verlustes („An meine Brust, du Süße, Reine!“) anschließt. So steigert sich die musikalische Darstellung in ihrer Lebhaftigkeit ebenmäßig mit der zunehmenden, ins Krankhafte sich verlierenden Erregung Elsas. Sie glaubt an den Zauber, den ihr berechnende Täuschung vorspiegelte, und sanfte Ab-

wehr wie ernste Warnung durch Lohengrin vermögen ihre weibliche Zähigkeit nicht zu überwinden, vielmehr nur für die Opposition zu schärfen. Das Rachemotiv Ortruds (10[b]) tritt die Herrschaft an, die Halluzination schreitet im Gefolge. Elsa sieht den Schwan vor sich, der ihr den Geliebten wieder zu entführen droht. Die Schwanenharmonien aus dem Gralmotiv (1[a]) erscheinen hier in unheimlich-bedrohlicher Gestalt im Orchester. Nach: „Gält es auch mein Leben zu wissen, wer du seist!" reckt sich das Motiv des Frageverbots (8) in Riesengröße empor. Zu spät! Umsonst der entsetzte Ausruf Lohengrins! Der Bruch des Gelübdes wird mit den Worten des Beispiels (15[e]) vollzogen, die verhängnisvolle Frage getan. — Ehe jedoch die beiden über die Tragweite des eben Geschehenen sich völlig klar werden, drängt ein neuer unerwarteter Zwischenfall die Erregung auf ihren Höhepunkt, — Telramunds Überfall (die aufbrausenden Oktaven), sein Sturz vom Schwertstreiche Lohengrins (abstürzender Lauf); dann folgt endlose Öde und Leere ringsum, die jetzt im grenzenlos traurigen Kontraste zu dem Glücksodem steht, der noch wenige Augenblicke vorher diesen Raum durchflutete. Aus den dumpfen (pp) Schlägen der Pauke löst sich das Motiv des Ortrudzaubers (10[a]) düster klagend los. Die Fäden waren gut gesponnen, sie fingen ein ahnungsloses Gemüt ein und zerstörten reine Seligkeit! Tief erschüttert faßt Lohengrin seine Empfindungen in die Worte zusammen: „Weh, nun ist all unser Glück dahin!" (15[f]). Gegensätze solch erschütternder Art, sowohl in ihrer dramatischen Nebeneinanderstellung meisterhaft gewählt, wie auch in ihrer musikalischen Charakteristik treffsicher, hatte noch keiner geschaffen. Sie stehen in ihrer überzeugenden Tragik auch 's heute noch unerreicht da. Für das Bild zerstörten Glücks gibt das im Orchester leise nachtönende Warnungsmotiv (8) das Relief ab, — ein wehmutvolles: „Lasciate ogni speranza!"

Heerhörner lösen die trauervoll ersterbende Weise 8 ab und beleben so von neuem die ins Stocken geratene Aktion. Zwischen ihre markigen Klänge mischt sich das Gralmotiv (1ª). Rufen sie doch die Mannen zusammen, damit Lohengrin vor seinem Scheiden ihnen die Wunder des Gral enthülle! Das anmutige Bild der zur Aue an der Schelde heranziehenden Heermassen begleiten sehr prägnant lebensvolle Triolen, Trompetensignale von nah und fern. Immer bewegter wird das szenische und musikalische Bild, um beim jubelnden Empfang des Königs durch die Mannen die leuchtendsten Farben und Lichter aufzusetzen. Die Ansprache Heinrichs zeigt den kernigen Ton des ersten Aufzugs. — Unter einer dumpf erklingenden, trauermarschartigen Weise wird dann die Leiche Friedrichs von Telramund hereingetragen. Schwüle Stimmung legt sich auf die eben noch frohen Gemüter, die durch Elsas trauervolles Auftreten zu den düsteren Klängen des Warnungsmotivs (8) noch erhöht wird. Zwar schlägt die Begeisterung wieder in schnelleren Pulsen, als Lohengrin (5) sich zeigt, doch schmettern seine Erklärungen (sforzandi-Akkorde des Blechs) die Hoffnungen jäh danieder. Ein Schauer der Betroffenheit (Zweiunddreißigstellauf der Violinen) durchrieselt alle. Zu den Klängen der Gottesgericht-Verkündung (6ª) berichtet er über die Freveltat Telramunds, die dieser mit dem Tode büßte. Dann wendet sich seine Anklage gegen Elsa. Die erstaunte Frage des Königs, wie das geschehen mochte, nimmt unwillkürlich die musikalische Wendung von Ortruds Zaubermotiv (10ª) für sich in Anspruch.

Die Enthüllung Lohengrins über seine Abstammung und Mission bewegt sich ausschließlich auf den Weisen des Gralmotivs. Die feierlichen Einleitungsakkorde des Vorspiels zeigen das „hellste Licht blauen Himmelsäthers", heilige Verklärung leuchtet aus den entrückten Mienen Lohengrins, als er zum Gralmotiv die Kunde von der fernen Burg Monsalvat und ihren hehren Wundern gibt.

Den Schluß: „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt!“ krönt das im fortissimo einsetzende, sehr schnell sich im ritardando abschwächende Lohengrinmotiv (5), das in das Motiv der Rührung (1^c und 1^d) übergeht, die sich der Menge mitteilt und sie zur Äußerung veranlaßt („Hör ich so seine höchste Art bewähren, entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren!“). — Die ungemein tragisch-rührende Stimmung muß einen Rückschlag auch auf die schöpferische Kraft des Tondichters ausüben. Die Kluft zwischen der mehr äußerlichen Handlung, wie sie sich in den stürmischen Versuchen, Lohengrin zurückzuhalten, und in dem nunmehr durchaus menschliche Äußerung annehmenden Schmerze Elsas widerspiegelt, und der letzten bedeutsamen Erhebung des Dramas vermochte er nicht so zu überbrücken, wie es vielleicht im Interesse einheitlicher Form wünschenswert gewesen wäre. Natürlich mußte sich die Musik streng nach der Handlung richten und hat diese durch allerlei Schildernes bezüglich der verschiedenen Stadien öffentlicher Anteilnahme zu beleben versucht. Wahrhaft packend und fesselnd wird die Handlung erst wieder in dem Augenblicke, als der Schwan (Gralsharmonien) auf der Schelde sichtbar wird und alles dem Abschluß entgegendrängt.

Bei der sich steigernden Aufregung der Menge hört man das Lohengrinmotiv im traurigen Moll; es leitet in die Schwanenakkorde über, zu denen Lohengrin, wie im ersten Aufzuge, innige Worte an den treuen Lenker des Nachens richtet. Von hier an ist wieder die Verschmelzung von Dichtung und Musik aufs glücklichste vollzogen. Tieferschütternd tönen im Orchester dem „Lebewohl!“ an Elsa die schweren Seufzer nach, die nur mühsam sich der gequälten Brust entringen. — Um wie in einem Brennpunkte noch einmal alle Strahlen zu sammeln, gönnt Wagner hier auch Ortrud das Wort zu einem Triumphgesange. Das Böse siegt, wähnt sie, die beleidigten alten Götter rächen sich! Dieselbe Schilderung ihres dämonischen Cha-

rakters greift hier Platz, wie im zweiten Aufzuge („Entweihte Götter!"), man hört die synkopierten Triolen des Trotzmotivs (10c), in Violinen und Bratschen zeigt der wiederholte kurze Triller, der den Ausruf: „Fahr' heim!" einrahmt, den Triumph teuflischer Schadenfreude. — Die Menge ist entsetzt über das Gebaren der verhaßten Frau. Lohengrin aber wird von einem Gedanken erleuchtet: Legt nicht dieses böse Weib vor allem Volke den unglückseligen Gang der Ereignisse im Sinne ihres starren, alten Heidenglaubens als Sieg Wodans über den Gott der Christenheit aus, dem er mit der Schar der Gralsritter zu treuem Dienste sich weihte? So kann ihm Gott die letzte Bitte, die sein verzichtendes, gehorsames Herz ausspricht, nicht versagen und, in einem Wunder sich selbst offenbarend, muß er dem verlassenen Volke der Brabanter das von Ortrud verzauberte Oberhaupt wiedergeben! Das im pianissimo einsetzende Gralmotiv (1a) schwillt jäh zum fortissimo an, während Lohengrin zu stummem Gebet in die Kniee sinkt. Zu den sich weiter ausspinnenden Weisen des Gralsthemas erscheint als Bote des Herrn die weiße Taube, an Stelle des Schwans taucht der totgeglaubte Gottfried von Brabant aus den Fluten der Schelde auf. — Von hier an bis zum Schlusse der Oper herrscht ausschließlich das Lohengrin- mit dem Gralmotiv. War es doch der Ritter, der beim Abschiede noch jenen lebenden Trost den Brabantern und Elsa zurückschenkte. Wohl moduliert das Thema bei Elsas Ausrufe erregt von D-dur über Fis-dur und C-moll nach A-moll (hier bricht sie entseelt zusammen, als sie den Gatten in weiter Ferne noch einmal erblickt); aber die Musik wendet sich über B-dur schnell dem strahlenden A-dur wieder zu, in dem sie auf Thema 1a ausklingt. —

Was ist der Einzelne im Fluten des Lebensstromes, der ganze Völker auf seinem Rücken dahinträgt? Hier bleibt, trotzdem ein Einzelner seine tragische Schuld mit

dem Tode büßt, einem großen Volke und den nachkommenden Geschlechtern ein Schimmer jenes göttlichen Lichtes zurück, das die Bahn eines edlen Menschen mit ihrer Pilger- und Leidensfahrt vor der Einkehr in wonnige Einsamkeit hinterließ!

Ende.

Lohengrin.

Inhalt.

Seite

1. Die Vorgeschichte des „Lohengrin“ 3
2. Die Handlung in „Lohengrin“ 39
3. Die „Lohengrin“-Musik 63

Opernbücher

aus Reclams Universal-Bibliothek.

Herausgegeben von C. F. Wittmann und G. R. Kruse.

Dieselben enthalten den vollständigen Wortlaut der Gesänge und Dialoge, die vollständige Inszenierung, die bei den Aufführungen üblichen Striche in Klammern, sowie kurze Geschichte, Charakteristik der Oper und der einzelnen Partien und biographische Notizen über den Komponisten, Autor und Übersetzer.

Amelia oder Ein Maskenball. 4236.
Der Barbier von Bagdad. 4643.
Der Barbier von Sevilla.*) 2937.
Der Blitz. 2866.
Dinorah. 4215.
Doktor und Apotheker. 4090.
Don Juan.*) 2646.
Ernani. 4388.
Euryanthe. 2677.
Entführung a. d. Serail.*) 2667.
Fra Diavolo. 2689.
Fidelio. 2555.
Figaros Hochzeit.*) 2655.
Der Freischütz.*) 2530.
Gustav od. Der Maskenball. 3956.
Hans Heiling. 3462.
Hans Sachs. 4488.
Die Hugenotten. 3651.
Die Jagd. 4556.
Johann von Paris.*) 3153.
Joseph.*) 3117.
Die Jüdin. 2826.
Der Liebestrank. 4144.
Lucia von Lammermoor.*) 3795.
Maurer und Schlosser.*) 3037.
Das Nachtlager v. Granada. 3768.
Die Nachtwandlerin.*) 3999.
Norma.*) 4019.
Oberon. 2774.
Orpheus und Eurydike. 4566.
Die Opernprobe. 4272.
Don Pasquale. 3848.
Der Postillon v. Lonjumeau. 2749.
Der Prophet. 3715.
Ratcliff. 3460.
Regimentstochter. 3738.
Rigoletto. 4256.
Robert der Teufel. 3596.
Rosmunda. 3270.
Santa Chiara. 2917.
Der Schauspieldirektor. (Klavier-Auszug 1.50 M.) 4739.
Die beiden Schützen. 2798.
Der schwarze Domino. 3358.
Die Stumme von Portici.*) 3874.
La Traviata. 4357.
Wilhelm Tell. 3015.
Der Templer und die Jüdin. 3553.
Des Teufels Anteil. 3313.
Der Troubadour. 4323.
Undine. 2626.
Der Vampyr. 3517.
Der Waffenschmied. 2569.
Der Wasserträger.*) 3226.
Die weiße Dame.*) 2892.
Der Wildschütz. 2760.
Zampa.*) 3185.
Zar und Zimmermann. 2549.
Die Zauberflöte.*) 2620.

Jedes Opernbuch ist für 20 Pf. käuflich.

Bei Bestellungen genügt die Angabe der Nummer.

*) Der vollständige Klavier-Auszug ist im gleichen Verlage erschienen und für **2 Mark** zu haben.

Aus Philipp Reclams Universal-Bibliothek.
Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Erläuterungen

zu Meisterwerken der Tonkunst von Max Chop.

Richard Wagners „Fliegender Holländer" (Nr. 4709).
Richard Wagners „Tannhäuser" (Nr. 4725).

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen.

Preß-Urteile:

„Tägliche Rundschau", Berlin: „Die geschickte und bei aller Knappheit erschöpfende Darstellung wird dem neuen Unternehmen jedenfalls zahlreiche Freunde gewinnen." Dr. Gustav Manz.

„Neue Zeitschrift für Musik", Leipzig: „Mit wohltuender Klarheit und vollständiger Beherrschung des dichterischen und musikalischen Stoffes werden Geschichte, szenischer Aufbau, Dichtung und Musik der beiden Opern erläutert und geistvoll zueinander in ein Verhältnis gebracht, so daß der Leser am Schlusse sich im Besitze eines reichen, zum Verständnis und vollem Genusse der Dramen notwendigen, künstlerischen Erfahrungsschatzes sieht." Dr. Arnold Schering.

„Deutsche Armee-Musik-Zeitung", Frankfurt a. M.: „Hochwertvolle Analysen! Einer Anpreisung bedürfen die bedeutsamen und verdienstlichen Studien und Arbeiten Max Chops nicht, der einfache Hinweis auf das Erscheinen genügt ... Den ihnen eigentlich zukommenden Wert als Studienmaterial erhalten diese Analysen überhaupt erst durch die Zusammenfassung in Buchform. Jeder ernste Musikbeflissene, der seinen Richard Wagner mit eingehendem Verständnis spielen, bzw. hören will, sollte sich in den Besitz dieser Bändchen setzen."

Königl. Musikdirektor A. Kalkbrenner.

„Musical Courier", Newyork: „Nicht allein Studierende, sondern auch Kenner der Werke Wagners finden in diesen Bänden viel neue interessante Dinge und Beobachtungen. Von besonderer Anregung sind auch die Mitteilungen über die Uraufführungen, die uns einen prächtigen Einblick in die Musikverhältnisse in Deutschland vor rund sechzig Jahren geben. Da jedes der Bändchen nur 20 Pfennig (5 Cents) kostet, so wird selbst dem ärmsten Musikbeflissenen ihr Erwerb möglich."

Arthur M. Abell.

aus Philipp Reclam's Universal-Bibliothek.
Preis einer Nummer 20 Pf.

Musiker-Biographien.

ber. Von A. Kohut. 3389.
ch. Von Richard Batka. 3070.
lini. Von Paul Voß. 4238.
thoven. Von L. Nohl. 1181.
et. Von Paul Voß. 3925.
rahms. Von Wittmann. 3434.
uz. Von Procházka. 3273/74.
ck. Von Heinr. Welti. 2421.
ael. Von Schrader. 3497.
ber. Von Ludw. Nohl. 1270.
t. 1. Bd. Von L. Nohl. 1661.
t. 2. Th. Von A. Göllerich. 2392.
Loewe, Carl. Von M. Runze. 4668.
Lortzing. Von H. Wittmann. 2634.
Marschner. Von Wittmann. 3677.
Mendelssohn. Von Schrader. 3794.
Meyerbeer. Von A. Kohut. 2734.
Mozart. Von L. Nohl. 1121.
Rossini. Von Dr. A. Kohut. 2927.
Schubert. Von A. Niggli. 2521.
Schumann. Von R. Batka. 2882.
Spohr. Von Ludw. Nohl. 1780.
Wagner. Von L. Nohl. 1700.
Weber. Von Ludw. Nohl. 1746.

Erinnerungen an Richard Wagner.
Von **H. von Wolzogen.**
Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker
von **Rob. Schumann.**
Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon.
3 Bände. Nr 2472/73. 2561/62. 2621/22.
Alle drei Bände in einen Band gebunden **1 M. 75 Pf.**

Musikalische Aphorismen.
aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller und Künstler. Gesammelt und herausgegeben von **O. Girschner.**
2401. Geb. **60 Pf.** — Mit Goldschnitt geb. **1 M. 20 Pf.**

Kurzgefaßte Allgemeine Musiklehre
von **C. A. Herm. Wolff,**
Kapellmeister und Lehrer der Musik.
Nr. 3311. — Geb. **60 Pf.**

Allgemeine Musikgeschichte.
Populär dargestellt von **Dr. Ludwig Nohl,**
Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.
Nr. 1511/13. — In Ganzleinenband: **1 Mark.**

Handlexikon der Musik.
Eine Encyklopädie der ganzen Tonkunst.
Herausgegeben von **Friedrich Bremer.**
Nr. 1681/86. — In Ganzleinenband **1 M. 75 Pf.**

Aus Philipp Reclams Universal-Bibliothek
Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Erläuterungen
zu Meisterwerken der deutschen Literatur von Dr. Alb. Zipp

Goethes Egmont. Nr. 4284.
Goethes Hermann und Dorothea. Nr. 3918.
Goethes Iphigenie auf Tauris. Nr. 3638.
Goethes Reineke Fuchs. Nr. 4199.
Goethes Torquato Tasso. Nr. 4665.
Herders Cid. Nr. 3946.
Lessings Emilia Galotti. Nr. 4057.
Lessings Minna von Barnhelm. Nr. 3576.
Lessings Nathan der Weise. Nr. 4539.
Schillers Braut von Messina. Nr. 3812.
Schillers Jungfrau von Orleans. Nr. 3740.
Schillers Maria Stuart. Nr. 4113.
Schillers Wallenstein. Nr. 4316/17.
I. Wallensteins Lager. II. Die Piccolomini. III. Wallensteins T
Schillers Wilhelm Tell. Nr. 3788.
Wielands Oberon. Nr. 4034.

Schillers Balladen. Für den Schul- und Privatgebrauch herau gegeben und mit alphabetisch geordneten Erläuterungen versel von Adolf Ey. Nr. 1710.
Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klas von K. Heinrich von Stein. Nr. 3090.
Ein Kommentar zu Goethes Faust. Von Hjalmar Hjo Boyesen, Professor der deutschen Literatur an der Cor Universität zu Ithaca, N.-Y. Autorisierte deutsche Bearbeitung Otfrid Mylius. Mit einem ausführlichen alphabetischen Wö buch von Erläuterungen. Nr. 1521/22.

Otto Henss Sohn
Weimar.
Buch- u. Kunsthandlung
Antiquariat.

zu Meist n Max Chop.
Richard Wa länder. Nr.
Richard Wagners Tannhäuser. Nr. 4725.